

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LUIZ CLAUDIO MARQUES BARCELLOS

VÍDEO-DANÇA VAGÃO: UM PROCESSO DE COMPOSIÇÃO INTEGRADO  
ENTRE MÚSICA E DANÇA BASEADO NA IMPROVISAÇÃO

CURITIBA

2012

LUIZ CLAUDIO MARQUES BARCELLOS

VÍDEO-DANÇA VAGÃO: UM PROCESSO DE COMPOSIÇÃO INTEGRADO  
ENTRE MÚSICA E DANÇA BASEADO NA IMPROVISACÃO

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação  
em Música, Linha de Pesquisa: Teoria e Criação,  
Departamento de Artes, Setor de Música,  
Universidade Federal do Paraná, como parte das  
exigências para a obtenção do título de Mestre em  
Música

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Roseane Yampolschi

Co-Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosane Cardoso de Araújo

CURITIBA

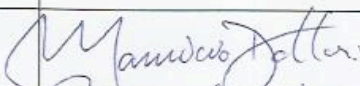
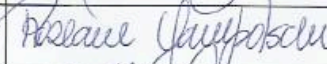

2012

## PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **Luiz Cláudio Barcellos** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

Os abaixo assinados, **Roseane Yampolschi**, **Maurício Dottori** e **Rogério Costa**, arguíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação: **Video-dança Vagão: um Processo de Composição Integrado entre Música e Dança Baseado na Improvisação**.

Procedida a arguição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Roseane Yampolschi (UFPR)		APROVADO
Maurício Dottori (UFPR)		APROVADO
Rogério Costa (USP)		APROVADO

Curitiba, 15 de junho de 2012.



Prof Dr. Danilo Ramos  
Vice-Coordenador do PPGMúsica

## AGRADECIMENTOS

À Eunice Oliveira, Alessandra Lange, Raphael Ribeiro, Reinaldo Pereira e Lucas Machado, pois sem dança não haveria música.

À Roseane Yampolschi e Rosane Cardoso de Araújo que acreditaram e me ajudaram em todos os momentos, mesmo à distância.

À Stephanie Jordan que me ensinou o caminho das pedras e me concedeu a entrevista que abriu meus olhos e meus ouvidos.

À Priscilla Teixeira que esteve sempre ao meu lado, sugerindo ideias, me apresentando livros, espetáculos e movimentos.

Aos artistas e colaboradores João Saldanha, Sacha Ambak e Antonio Saraiva pelas entrevistas cheias de ideias férteis.

À Cristine Wosniak pelas aulas de Teorias do movimento na hora em que eu mais precisava.

À Ciranda produções, pela parceria, imagens e abrigo.

Aos colegas de mestrado que me fizeram sentir em casa na fria Curitiba, principalmente Carlos Ramos e Eduardo Patrício, sempre dispostos a improvisar mesmo que a música fosse apenas um punhado de *ostinatos* em uma folha de papel.

Aos funcionários e professores do Deartes pelos ricos ensinamentos, entre esses, Maurício Dottori pelas ideias, textos, café e conversas.

À Capes pelo auxílio financeiro e à Urbs pela autorização de filmagem na Estação Agrárias.

Aos meus queridos irmão, cunhada e sobrinho que me acolheram, me apoiaram e tiveram paciência com minha interminável pesquisa.

À minha mãe e ao meu pai (*in memoriam*), meus primeiros revisores.



## RESUMO

Esse trabalho nasceu da necessidade de investigar de que maneiras os universos da música e da dança podem interagir no âmbito da criação artística, tendo por base as noções de integração e improvisação. O conceito de integração se refere a um processo de criação em que dois ou mais criadores contribuem para desenvolver uma produção colaborativa. As práticas ligadas à improvisação e a utilização de processos indeterminados abrem caminho para uma experiência mais espontânea entre música e dança. A coreógrafa Eunice de Oliveira foi convidada para colaborar no processo criativo desta pesquisa. Foram realizadas quatro sessões de improvisação com quatro bailarinos do Balé do Teatro Guaíra como preparação para a filmagem de um vídeo-dança, *Vagão*, no interior de uma estação de tubo (ponto de ônibus) da cidade de Curitiba. Para tal, três composições musicais: *Drone*, *Dolcerino* e *Plano Primo* foram utilizadas para impulsionar os movimentos corporais dos bailarinos durante as sessões no estúdio de dança. Foi utilizado o programa de gravação de música *Logic Pro 8* para gravar, processar e editar as peças, que tiveram como pressuposto poético a incorporação do indeterminado na composição. As sessões de improvisação, que foram filmadas para possibilitar a reflexão acerca dos conceitos estudados, acabaram por adquirir vida própria e resultados ricos e espontâneos foram encontrados. Através desta pesquisa percebeu-se a relação entre os materiais musicais e a qualidade dos movimentos improvisados pelos bailarinos. Concluiu-se que a tendência primeira dos bailarinos é criar movimentos que estejam de acordo com a música (visualização musical) e em seguida, conforme a familiarização com o material sonoro, os bailarinos vão criando relações mais ricas e menos de acordo com a música (contraponto e eco). Do mesmo modo, a improvisação dos bailarinos acarretou uma improvisação de blocos de unidades por parte do compositor em tempo real dentro do estúdio de dança, o que possibilitou uma integração ainda maior entre som e movimento corporal. No caso do vídeo-dança outros processos entraram em jogo como por exemplo, o posicionamento e a proximidade da câmera assim como a edição de imagens. O que tornou o processo de criação em uma experiência coletiva e verdadeiramente integrada.

Palavras-chave: Música e dança. Processo composicional. Improvisação.

Repetição. Vídeo-dança. Curitiba. *Performance*.

## ABSTRACT

The following research arose from the need to investigate the ways in which the worlds of music and dance can interact within the artistic creation, based on the notions of integration and improvisation. The concept of integration refers to a creative process where two or more creators contribute to develop a collaborative production. The practices associated with improvisation and indeterminate practices pave the way for a more spontaneous experience between music and dance. The choreographer Eunice de Oliveira was invited to collaborate in the creative process of this research. There were four sessions of improvisation with four dancers from Balé do Teatro Guaira as preparation for the filming of a video-dance, *Vagão*, inside a tube station (bus stop) in the city of Curitiba. To this end, three compositions: *Drone*, *Dolcerino* *Plano Primo* were used to boost the body movements of the dancers during these sessions in the dance studio. The music production software *Logic Pro 8* was used to record, edit and process the pieces, as they had assumed the poetic incorporation of indeterminate composition. The sessions of improvisation were filmed in order to allow reflection on the concepts studied and eventually acquired a life of its own, rich and spontaneous results were found. Through this research it was realized that there is a relationship between the musical materials and the quality of improvised movements accomplished by the dancers. It was found that the first tendency of the dancers is to create movements that are in accordance with the music (musical visualization) and then, as they become familiar with the sound material, the dancers create richer relationships and less in agreement with the music (counterpoint and echo). Likewise, the dancers improvisation led to a block-units oriented improvisation by the composer in real time in the dance studio, this process allowed an even deeper integration between sound and body movement. The case of the video-dance added other artistic processes into the creation such as the positioning and the proximity of the camera and image editing. What resulted in a truly integrated and collective creative experience.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - <i>FASE, FOUR MOVEMENTS TO THE MUSIC OF STEVE REICH</i> .....	35
FIGURA 2 - <i>DIRECTIONS FOR PLAYING</i> .....	62
FIGURA 3 - SUB-MELODIAS DE <i>PIANO PHASE</i> .....	63
FIGURA 4 - MOTIVO ORIGINAL “a”.....	68
FIGURA 5 - MOTIVO ORIGINAL “a” ENCURTADO.....	70
FIGURA 6 - MOTIVO “b”.....	71
FIGURA 7 - MOTIVO “b” (REDUZIDO).....	71
FIGURA 8 - SEÇÃO DE <i>LOGIC PRO 8</i> DA PEÇA <i>DOLCERINO</i> .....	73
QUADRO 1 - <i>CLANG1</i> & <i>CLANG2</i> (CARACTERÍSTICAS PRINCIPAIS) DE <i>DOLCERINO</i> ...	73
FIGURA 9 - TEMA PRINCIPAL DA 1ª SEÇÃO DE <i>PLANO PRIMO</i> .....	75
FIGURA 10 - PARTITURA ORIGINAL DE <i>PLANO PRIMO</i> .....	75
FIGURA 11 - TEMA 5ª ACIMA (EM LA) DA 1ª SEÇÃO DE <i>PLANO PRIMO</i> .....	76
FIGURA 12 - TEMA PRINCIPAL, TEMA NA 4ª E 5ª (DOBRADO) “DEFASANDO”.....	76
QUADRO 2 - ESTRUTURA SONORA DE <i>PLANO PRIMO</i> .....	78
FIGURA 13 - PONTO DE ÔNIBUS DA CIDADE DE CURITIBA.....	79
QUADRO 3 - SEÇÕES DE IMPROVISACÃO.....	82
FIGURA 14 - IMAGEM DO FINAL DE <i>DRONE</i> .....	85
QUADRO 4 - QUADRO DO PERCURSO IMPROVISACIONAL.....	86
FIGURA 15 - <i>CLANG 1</i> - APRESENTAÇÃO.....	90
FIGURA 16 - <i>CLANG 1</i> - REEXPOSIÇÃO.....	90
FIGURA 17 - DIAGONAL ( <i>Dolce 2</i> ).....	91
FIGURA 18 - ECO <i>CLANG 2</i> (LUCAS).....	92
FIGURA 19 - ECO <i>CLANG 2</i> (ALESSANDRA).....	92
FIGURA 20 - ECO <i>CLANG 2</i> (EUNICE).....	93
FIGURA 21 - PÊNDULO (L e E <i>versus</i> A).....	94
FIGURA 22 - BARRA 1 (L e A <i>versus</i> E).....	94
FIGURA 23 - BARRA 2 (L e A <i>versus</i> E).....	95
FIGURA 24 - BARRA 3 (A e E <i>versus</i> L) .....	95

FIGURA 25 - FINAL 1.....	96
FIGURA 26 - FINAL 2 .....	96
FIGURA 27 - FINAL 3 .....	97
FIGURA 28 - CORPOS QUE SE APÓIAM 20/5.....	99
FIGURA 29 - BAILARINOS EM FILA DE LADO PRA BARRA 15/8.....	99
FIGURA 30 - FILAS, CORPOS INCLINADOS PARA FRENTE.....	100
FIGURA 31 - JOGOS DE BRAÇOS, INTERAÇÃO.....	100
FIGURA 32 - JOGOS DE BRAÇOS, INTERAÇÃO 2.....	101
FIGURA 33 - UTILIZAÇÃO DA BARRA.....	101
FIGURA 34 - UTILIZAÇÃO DA BARRA 2.....	102
FIGURA 35 - PADRÕES EM DUO 10/6.....	102
FIGURA 36 - <i>PHASING</i> – 8/8.....	103
FIGURA 37 - <i>PHASING</i> 2.....	103
FIGURA 38 - <i>PHASING</i> 15/8.....	104
FIGURA 39 - <i>PHASING</i> 2 – 15/8.....	104
FIGURA 40 - ROTEIRO ESQUEMÁTICO DO VÍDEO-DANÇA VAGÃO.....	107
FIGURA 41 - TUBO VISTO DE FORA COM ÔNIBUS AO FUNDO.....	110
FIGURA 42 - ALESSANDRA PASSANDO PELA ROLETA.....	110
FIGURA 43 - REINALDO PASSANDO PELA ROLETA.....	111
FIGURA 44 - FILAS E JOGOS.....	112
FIGURA 45 - JOGOS DE BRAÇOS.....	112
FIGURA 46 - MOVIMENTAÇÃO NA BARRA.....	113
FIGURA 47 - MOVIMENTAÇÃO NA BARRA 2.....	113
FIGURA 48 - REINALDO FAZ UM “ <i>LIFT</i> ” DO CORPO DE ALESSANDRA.....	114
FIGURA 49 - CORRIDAS.....	114

## SUMARIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	9
<b>1 PRINCIPAIS CONCEITOS</b>	15
1.1 MUSIC VISUALIZATION OU PARALELISMO	16
1.2 CONTRPONTO	26
1.3 REPETIÇÃO, CANONE E ECO	32
<b>2 IMPROVISACÃO E AUTONOMIA ENTRE AS ARTES</b>	36
<b>3 CONCEITOS E FERRAMENTAS-CHAVE PARA A COMPOSIÇÃO</b>	46
3.1 As formas elásticas de Henry Cowell	47
3.2 Unidades formadoras: James Tenney e a formação de clangs	53
3.3 Steve Reich: repetição, processos e padrões resultantes” ( <i>phasing</i> )	59
3.4 Coda: Brian Eno e o estúdio como ferramenta de composição	63
<b>4 MEMORIAL DE COMPOSIÇÃO</b>	66
4.1 PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS	68
4.1.1 <i>Drone</i>	68
4.1.2 <i>Dolcerino</i>	72
4.1.3 <i>Plano Primo</i>	74
4.2 PROCEDIMENTOS COREOGRÁFICOS DE IMPROVISACÃO	78
4.3 SESSÕES DE IMPROVISACÃO	81
4.3.1 <i>Drone</i> – 20/5/2011	82
4.3.2 <i>Dolcerino</i> – 10/6/2011	89
4.3.3 <i>Plano Primo</i>	98
4.4 VÍDEO-DANÇA VAGÃO – 9/2/2012	105
<b>CONCLUSÃO</b>	116
<b>REFERÊNCIAS</b>	120

## O processo de composição integrado entre música e dança baseado na improvisação

### Introdução

Minha relação com a dança teve início no ano de 2000, quando recebi convite para trabalhar como músico acompanhante das aulas de balé clássico da professora Priscilla Teixeira, no TEX *studio* de dança. Combinar minha experiência de músico popular com o universo do balé foi revelador, novos horizontes musicais foram abertos.

Ao cruzar ritmos populares brasileiros com movimentos corporais da tradição do balé, descobri um terreno fértil para a experimentação. Por exemplo, percebi que o exercício de *plié* combinava muito bem com o samba lento, já que o som grave do surdo tocado no 2º tempo do compasso apoiava naturalmente o movimento descendente do corpo. Já o passo de *piquet* coincidentemente ressaltava muito bem as acentuações rítmicas do baião. Além disso, a variedade de timbres dos instrumentos de percussão enriquecia a experiência dos corpos dos bailarinos na relação espaço-tempo durante as aulas.

Enquanto trabalhava no estúdio de dança, fui convidado pela professora Priscilla Teixeira para compor a música para um solo de dança que estava criando, *Pai, Filma Meu Mergulho*. O processo composicional foi desafiador. Apliquei o que havia aprendido em cursos de trilha sonora para filmes, porém a coreografia, diferente do filme, ainda não existia e seria desenvolvida a partir do momento em que a música fosse composta. Nem antes nem depois, mas de *forma integrada*.

Essas experiências com o universo da dança me encorajaram a pesquisar mais a fundo as relações entre música e dança, e para tal, algumas questões foram levantadas quanto à interação entre som e movimento: como pode a música influenciar o movimento de um bailarino? Como se dá o processo de tradução dos sons no corpo? Existe alguma relação entre som e movimento de fato?

O objetivo principal desta pesquisa é investigar, do ponto de vista prático, composicional e do ponto de vista teórico de que maneiras os universos da música e da dança podem interagir no âmbito da criação artística, tendo por base as noções de integração e improvisação.

O conceito de integração se refere a um processo de criação em que dois ou mais criadores contribuem, não necessariamente juntos ou ao mesmo tempo, para desenvolver a sua produção de modo colaborativo. Essa perspectiva de colaboração entre as artes pressupõe o compartilhamento de ideias e experiências distintas entre seus criadores, trazendo unidade e consistência à obra como um todo. O produto do intercâmbio de ideias e experiências entre músico e coreógrafo tende a gerar um trabalho mais abrangente que se insere em uma outra realidade artística. Segundo o compositor Wallingford Riegger (1885-1961), colaborador de diversos balés da primeira metade do século XX, a relação entre música e dança se converte em “dois fatores como um todo integrado, que não é nem música nem dança, mas uma terceira coisa.” (*apud* TECK, 2011, p. 60)

Contemporânea de Riegger, a coreógrafa, professora e teórica de dança, Doris Humphrey (1895-1958) emprega o termo “casamento” (1987, p. 139)<sup>1</sup> para se referir à associação entre música e dança, em seu livro *The Art of Making Dances* (1959). Suas ideias trouxeram embasamento para a compreensão dessa relação do ponto de vista do bailarino. Humphrey sugere que nem toda música é apropriada para dança e que esse encontro se dá principalmente sob os aspectos rítmico, melódico e dramático, aspectos que serão desenvolvidos ao longo de nossa pesquisa.<sup>2</sup>

Já o contato com as teorias e valores estéticos da pesquisadora inglesa Stephanie Jordan<sup>3</sup> foi de grande importância para o desenvolvimento das ideias que nortearam esta pesquisa. Jordan se refere à relação entre música e dança da seguinte maneira: “Você nunca pode pensar que é dança

---

<sup>1</sup> Doris Humphrey foi possivelmente a primeira pesquisadora a usar o termo “casamento”.

<sup>2</sup> O coreógrafo russo George Ballanchine (1904-1983), que utilizou grande variedade de música para seus balés – de jingles de comerciais de TV a peças de Webern e Xenakis – admitia não usar certos tipos de música: “Eu não usaria as aberturas de Beethoven, pois estas foram feitas para ouvir. Eu não saberia o que fazer com elas.” (BALLANCHINE *apud* STEINBERG, 1980, p. 127)

<sup>3</sup> Professora de Pesquisa em Dança e Diretora do Centro de Pesquisa de Dança da Universidade de Roehampton na Inglaterra. Todas as citações da autora presentes neste trabalho foram traduzidas por nós.

somada à música, é uma espécie de entrelaçamento". Sob essa perspectiva, música e dança podem interagir de forma harmônica, compartilhando ritmos, subdivisões e acentos; ou "podem fazer oposição uma à outra, criando tensão entre som e movimento." (JORDAN<sup>4</sup>, 2010)

Sob esse ângulo, o ritmo consiste em um fator determinante ao se tratar da questão da coerência entre som e movimento. O ritmo não é apenas uma sucessão de acontecimentos repetidos e metrificados no decorrer do tempo.<sup>5</sup> Para o propósito deste trabalho, a definição de ritmo se fundamenta na ideia de um elemento unificador, que dá vida à obra. Segundo Riegger, o ritmo pode ter duas conotações distintas entre si: "unidades de tempo pequenas, tais como mínimas, semínimas etc., e os agrupamentos maiores equivalentes a frases e mais ligados ao conceito de forma, linha, ou melodia." (*apud* TECK, 2011, p. 60)

Assim, do ponto de vista global, o ritmo pode ser compreendido, desde seu caráter estruturante, como fundamento para a configuração de eventos repetidos ou variados, tanto do ponto de vista musical quanto da criação coreográfica. Se, de um modo geral, em música, não existe forma sem repetição, reexposição de temas e variações, em dança a repetição de movimentos é uma ferramenta potencial de criação.

Essas ideias acerca do papel estruturante do ritmo são compartilhadas pela filósofa de arte Susanne Langer (1895-1985), para quem "a essência do ritmo é a preparação de um novo evento pelo término de um evento anterior." Assim, a última frase de um movimento torna-se a "condição para o surgimento de outra" (1980, p. 133-134) - e isso faz do ritmo um dos principais elementos estruturadores em música. O que caracteriza um movimento, então, não é a sua repetição, mas o sentido de sua completude.

Neste trabalho a repetição ou variação de movimentos apresenta uma função construtiva para o desenvolvimento de formas coreográficas. E o modo como essa ferramenta artística contribui para a criação integrada tem a ver

---

<sup>4</sup> JORDAN, S. **Entrevista concedida**. Londres, 7/7/2010. Informação verbal.

<sup>5</sup> Podemos buscar na origem da música os fundamentos para o caráter primordial do ritmo. O compositor americano Aaron Copland (1900-1990) compreende que a origem da música "aconteceu através da batida de um ritmo." (1974, p. 36) Esta ideia pode ser percebida na nossa própria experiência, no mundo, à medida que nós, seres humanos, somos "seres do ritmo" (DOTTORI, 2005, p. 252) – nós respiramos em um ritmo, andamos em um ritmo, falamos em um ritmo.



com a improvisação. As práticas ligadas à improvisação e a utilização de processos indeterminados, em que o acaso influencia a composição, gradualmente ganharam importância ao longo da pesquisa. Essas práticas foram sugeridas pela coreógrafa Eunice de Oliveira, principal colaboradora desta pesquisa, que, de modo coerente, selecionou os bailarinos para participar como intérpretes-criadores.

*Drone*, *Dolcerino* e *Plano Primo* foram as três composições musicais utilizadas para impulsionar os movimentos corporais dos bailarinos durante os ensaios no estúdio de dança.<sup>6</sup> Esta última foi utilizada ainda como música para o vídeo-dança *Vagão*, produto final desta pesquisa. Foi utilizado o programa de gravação de música *Logic Pro 8* para processar e editar a peça, que teve como pressuposto poético a incorporação do indeterminado na composição. Por meio dessa poética, abrimos espaço para a improvisação na música e na dança.

Nesse sentido, o nosso principal objetivo, ao realizar seções de improvisação no estúdio de dança, foi o de abrir caminho para uma experiência mais espontânea entre música e dança. Essas seções foram filmadas para que posteriormente, através de análises e reflexões, pudéssemos refletir sobre os conceitos estudados, pois neste trabalho “é da experiência que emerge a conceituação e não o contrário.” (GEIGER, 2008, p. 123) Foram realizadas quatro seções de improvisação com os bailarinos, em que aos poucos a “improvisação livre” cedeu lugar a uma elaboração mais consciente diante de conceitos que foram apresentados aos bailarinos. A sugestão de conceitos do universo da música amparados em similares da dança foi recebida de maneira aberta pelos bailarinos ao longo dos ensaios.

Inicialmente considerados ensaios para preparação e criação do vídeo-dança *Vagão*, as seções de improvisação acabaram por adquirir vida própria e desencadear um processo *em si* que se bastava e refletia uma criação integrada entre música e dança. Em algumas das seções, o conceito de formas elásticas criado pelo compositor Henry Cowell (1897-1965) foi usado para interagir em tempo real com os movimentos dos bailarinos.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Localizado no Balé do Teatro Guaíra, Curitiba.

<sup>7</sup> Algumas dessas seções serão apresentadas na íntegra ou editadas em DVD em anexo a dissertação.

Vale ressaltar o caráter colaborativo desse rico processo dentro do estúdio de dança, já que os bailarinos, ao responderem aos impulsos da música, tomaram parte na criação, diminuindo a distância entre criador e intérprete, o que torna as seções de improvisação, filmadas e documentadas, verdadeiramente integradas.

Quanto à criação do vídeo-dança, produto de uma intervenção em um ponto de ônibus da cidade de Curitiba, ela refletiu um processo ainda mais colaborativo, já que se somaram à música e à dança mais dois processos técnico-criativos: a captação de imagens por Cesar Rafael, de acordo com um plano de filmagem e a edição das imagens por Nat Ovelar ambos sob supervisão de Oliveira. O acaso esteve presente em todas as esferas, como será visto ao longo do texto. Muitas das opções e decisões encontradas foram frutos de improvisações, soluções buscadas devido ao aparecimento de algum problema circunstancial dentro do estúdio ou durante as filmagens na locação.

Enfim, o que nos pareceu desde o início relevante nesta pesquisa foi a documentação e reflexão acerca de um processo criativo colaborativo e cheio de tomadas de decisão conjuntas que enriqueceram a pesquisa, realizando uma experiência de trabalho coletivo real.

Desse modo, tendo em vista o nosso propósito de definir o conceito de integração entre música e dança – conceito este que passa pelas noções de autonomia e improvisação – dedicaremos o primeiro e o segundo capítulos à tarefa de identificar e definir ideias e parâmetros que serão relevantes para tal fim. Referências históricas serão úteis para elucidar e dar maior coerência aos conceitos – por exemplo, a noção criada pelo coreógrafo Merce Cunningham e pelo músico John Cage sobre autonomia entre as artes e de como ela alterou paradigmas da relação entre música e dança, subvertendo padrões estabelecidos em *performance*.

No terceiro capítulo serão demonstrados aspectos teóricos e práticos do âmbito da composição musical que serviram de suporte para o processo criativo. Assim, a noção de *block-units* de Henry Cowell foi relevante para ajustar a música, em tempo real, às necessidades de expressão e forma na dança. Já o conceito de unidades formadoras (*clang*) do compositor James Tenney (1934-2006), baseados nas leis de percepção das artes visuais, foi

particularmente importante para demarcação de eventos sonoros, partes de movimentos, no enquadramento de imagens, de modo geral e na associação entre as áreas artísticas em questão. Do mesmo modo, as indeterminações e apropriações de ruídos e ambiências externas de John Cage, assim como a concepção de *Processo gradual* e descobertas com *tape loops* de Steve Reich foram de grande importância para esta pesquisa. Estas concepções, viabilizadas através do uso do estúdio de gravação como ferramenta de composição, serviram para consolidar a composição musical por meio de uma perspectiva temporal e espacial, próprias da música.

Por fim, será feita uma reflexão e análise do processo de criação em colaboração com a coreógrafa Eunice Oliveira e os bailarinos do Teatro Guaíra que participaram como intérpretes-criadores através de seções de contato improvisação.<sup>8</sup> O trabalho final, a intervenção “coreomusical”, no formato vídeo-dança, intitulada *Vagão*, assim como trechos das sessões de improvisação no estúdio de dança, foram anexadas ao texto desta pesquisa.

---

<sup>8</sup> Expressão própria do meio da dança para designar improvisações coletivas entre bailarinos.

## 1 Principais Conceitos

Para definir uma relação de “entrelaçamento” entre música e dança é necessário esclarecer determinados conceitos e parâmetros que foram identificados – através de pesquisa bibliográfica, observação de vídeos e práticas de observação e improvisação no estúdio de dança<sup>9</sup> – como possíveis pontos de contato entre estas artes. Essas ferramentas de trabalho justificam-se principalmente do ponto de vista prático, servindo empiricamente para desenvolver o processo de diálogo criativo entre músico e bailarinos.

Dentre esses conceitos, os de maior relevância são visualização musical e contraponto, tendo em vista a incidência dos mesmos e facilidade em observá-los. Visualização musical se dá quando há uma interação equivalente entre elementos constitutivos da música e da dança; e contraponto, quando há oposição entre esses materiais.

A pesquisa levantada também demonstrou a relevância de unir o conceito de contraponto a outras ideias como, por exemplo, o conceito de autonomia entre as artes. Nesse sentido, o rompimento de barreiras tradicionais do espaço cênico da Dança Moderna e a incorporação do acaso e dos *chance operations*<sup>10</sup> na composição musical e coreográfica por parte de John Cage e Merce Cunningham, transformou a relação entre as artes da dança e da música de maneira definitiva.

Além desses dois conceitos básicos, existem outros que estendem nosso repertório de ferramentas composicionais. Dentre eles, destacamos a repetição, e suas extensões, o cânone e o eco. Foi observado que compositores e coreógrafos se utilizam de repetição como modo de delinear formalmente os seus trabalhos e de criar novas estruturas sonoras e movimentos, como, por exemplo, no processo desencadeado pela coreógrafa americana Trisha Brown em *Accumulation* (1972) e na

---

<sup>9</sup> Ao longo da pesquisa, diversos vídeos de internet, DVDs, documentários e espetáculos de dança foram assistidos para dar embasamento à pesquisa. (ver referências)

<sup>10</sup> Procedimentos para decisão ao acaso na composição. “Para que o acaso participe da composição, o compositor deve decidir que aspecto da peça será decidido pelo acaso e qual o alcance de probabilidade que cada aspecto deve ter. Por exemplo, poderíamos compor uma peça para piano sem dinâmica e depois aplicar a dinâmica de maneira randômica jogando moedas ou jogando dados.” (KOSTKA, 1999, p. 281)

música de Steve Reich (1936), em obras como por exemplo *Piano Phase*, posteriormente coreografada por Anne Teresa De Keersmaecker (1960).

Deve-se deixar claro que esses parâmetros não são termos isolados e muito menos excludentes, e podem conviver de maneira orgânica e complementar em uma mesma obra coreomusical. As escolhas desta pesquisa terão sempre como foco principal a relação entre música e dança.

### 1.1 *Music visualization* ou paralelismo

É a tradução científica em ação corporal da estrutura rítmica, melódica e harmoniosa de uma composição musical, sem intenção de forma alguma em "interpretar" ou revelar qualquer significado oculto apreendido pelos dançarinos. (ST. DENNIS, 1925 *apud* REYNOLDS; MCCORMICK, 2003, p. 28).

Eu tenho que mostrar a eles a música, a música precisa ser vista. (BALLANCHINE *apud* JORDAN, 2000, p. xiv).

No início do século XX a arte da dança começa a se libertar dos padrões rígidos do balé clássico. Os precursores dessas mudanças, Isadora Duncan, Ruth St. Dennis, Ted Shawn e Doris Humphrey passam a questionar e a modificar as formas tradicionais de dançar. Os figurinos, os temas, a utilização do espaço e, principalmente, a relação com a música passariam a ser observadas de uma nova maneira, e como tal, seriam posteriormente questionadas.

Isadora Duncan (1878-1927), considerada a principal precursora da Dança Moderna, deu início à “revolução” na dança. Influenciada por valores da Grécia antiga, Duncan ressaltava que a finalidade da dança era a expressão de sentimentos verdadeiros e não apenas de movimentos “atléticos” ou “virtuosísticos” do balé clássico. Através de sua “improvisação dançante” (MENDES, 1987, p. 55), Duncan por vezes sugeria “representar” materiais da música na dança com o intuito de trazer, para o balé, o seu “espírito” (JORDAN, 2000, p. 23). Todavia, nesse contexto a música servia mais como um ponto de partida para a concepção coreográfica.

Essa concepção de “interpretação” da música no corpo em movimento, tendo como base uma experiência de associação empírica, de padrões de imagens semelhantes, serviu de influência e de inspiração para

dançarinos e coreógrafos na Europa e nos Estados Unidos. Os bailarinos, coreógrafos e professores americanos Ted Shawn (1891-1972) e Ruth St. Denis (1879-1968), foram provavelmente os primeiros a usar a expressão visualização musical para se referir a uma forma de representação por meio de analogias entre música e dança, isto é, o material musical tem sua respectiva interpretação nos movimentos corporais dos dançarinos.

Era desejo de St. Denis “dar substância física aos sons” (*apud* REYNOLDS; MCCORMICK, 2003, p. 28) através dessa concepção – linhas melódicas, cânones e imitações de uma Invenção de J. S. Bach, por exemplo, se tornavam “visíveis” por meio dos movimentos dos bailarinos, criando uma espécie de paralelismo. Segundo Katherine Teck, no livro *Making Music for Modern Dance* (2011), “a estrutura formal da música seria refletida nos padrões da dança.” (2011, p. 4) Essa técnica se tornou referência ao longo das primeiras décadas do século XX e é, até hoje, utilizada por diversos coreógrafos.

Sob a orientação e liderança de Shawn, criou-se a companhia e escola de dança que recebeu o nome de Denishawn. Co-fundadora da companhia, St. Denis concebia essa relação entre dança e música da seguinte maneira:

Movimentos belos, nobres e naturais jamais podem ser treinados e fixados em obras de arte de maneira expressiva sem que composições musicais ofereçam uma relação de reciprocidade paralela às capacidades do corpo humano. (*apud* MURMAW; SHERMAN, 1981, p. 95).

Essa busca pela “reciprocidade paralela” entre música e movimento corporal também pode ser encontrada na ginástica rítmica criada pelo compositor e pedagogo suíço, Jacques Dalcroze (1865-1950), a *Eurritmia*. “Seu método não pretendia ser treinamento em dança, mas uma maneira de usar o movimento natural do corpo para experimentar ingredientes musicais” (TECK, 2011, p. 6). Dalcroze acreditava que o movimento corporal era fruto de uma reação muscular nervosa aos estímulos da música. (GODINHO, 2006, p. 357) Através de exercícios em que todos os membros do corpo eram postos em movimento, Dalcroze criou um sistema de ensino de música que se baseava na transposição mecânica do ritmo da música para o corpo.

Nesse sentido, as “equivalências estruturais” entre a música e a dança funcionavam do seguinte modo: intensidade do som = dinâmica muscular; altura das notas = posição e direção dos gestos no espaço; timbre = diversidade em formas corporais (sexos); melodia = sucessão contínua de movimentos isolados; contraponto = oposição de movimentos, entre outras. (DALCROZE, 1921 *apud* JORDAN, 2000, p. 15)

Além de influenciar os precursores da dança moderna americana, a *Eurritmia*, também conhecida como *Gymnastique Rhythmique*,<sup>11</sup> teve ampla repercussão na Europa, influenciando inclusive obras como *Jeux* (1912) e *Le Sacre du Printemps* (1913)<sup>12</sup>, obras com música de Claude Debussy e Igor Stravinsky respectivamente, estreadas pela companhia de *Ballets Russes*, dirigida por Diaghilev, que superou a tradição clássica da dança em Paris no início do século XX.

Conforme a coreógrafa Bronislava Nijinska (1891-1972), irmã do bailarino e coreógrafo Vaslav Nijinsky (1890-1950), era possível ouvir a música por meio dos olhos: “se você tapar os ouvidos você ainda pode ouvir a música – você pode ver a música.” (1963 *apud* Jordan, 2000, p. 45). Apesar de, em alguns depoimentos posteriores Nijinska manifestar a sua rejeição à rigidez da técnica de Dalcroze em favor de soluções mais livres, recusando-se, portanto, a continuar a “imitar os ritmos e compassos complicados e assimétricos da música de Stravinsky” (1974 *apud* Jordan, 2000, p. 45), a coreógrafa acreditava na concepção de unidade e de complementaridade das partes.

Por sua vez, o coreógrafo e teórico do balé clássico russo Feodor Lopukhov (1886-1973) também adepto da ideia de visualização musical, afirmava que “música e dança têm a mesma importância” (2002, p. 136). Essa afirmação está associada à nova consciência que afluía na época, a saber, a de que a dança não deveria servir à música.<sup>13</sup> Para o coreógrafo, entretanto, faltavam profissionais competentes para concretizar o trabalho de integração entre as artes.

<sup>11</sup> (GODINHO, 2006, p. 357)

<sup>12</sup> “Através de sua aluna Marie Lambert, que trabalhou em *Jeux* e *Le Sacre du Printemps* com Nijinsky” (REYNOLDS; MCCORMICK, 2003, p. 79)

<sup>13</sup> Lopukhov reflete a preocupação dos coreógrafos e bailarinos quanto à posição “servil” da dança em relação à música. Posteriormente alguns coreógrafos dispensariam inteiramente a música e dançariam no silêncio.

Em suas reflexões ele sugere determinadas “regras fundamentais” para relacionar música e dança:

Um tema musical que sugere um vôo para cima não pode ser coreografado com um movimento de rastejar, por exemplo; deve haver sempre unidade nas formas da música e da dança; um clímax emocional na música deve coincidir com um clímax na dança; curvas na dança devem ser correspondidos por “curvas” na música; as cores da dança devem combinar com a instrumentação; tons maiores na música devem se utilizar de movimentos *en dehors* (para fora) e tons menores de movimentos *en dedans* (para dentro); e por último, modulações na música devem ser reproduzidas coreograficamente. (LOPUKHOV, 2002, p. 16).

Essa citação demonstra, aparentemente, que não há um aprofundamento do conteúdo tratado pelo autor. Nesse contexto o coreógrafo não esclarece devidamente o uso de conceitos fundamentais da música, como melodia, dinâmica, timbre e harmonia. Quando Lopukhov se refere às cores em dança, ele está se referindo a figurino e cenário? E como reproduzir isso musicalmente de modo a obter analogias entre a dança e a música?<sup>14</sup>

Quanto à tonalidade, percebemos a base do raciocínio de Lopukhov que alia o tom maior ao sentimento de alegria e o tom menor ao de tristeza. Sendo assim, o tom maior, mais exuberante, refletiria um movimento *para fora* e o melancólico tom menor seria representado pelo movimento *para dentro*.

Enquanto Lopukhov pretendia integrar música e dança, os precursores da dança moderna almejavam renovar a dança como um todo. Combinando as ideias de visualização musical às técnicas de dança étnica e de balé clássico, os espetáculos criados pela companhia Denishawn eram chamados, por seus criadores, de “dança do futuro” (MENDES, 1987, p. 55). Coerentemente, uma “música do futuro” deveria ser composta para essa nova dança, porém, o que se verificava na prática era que boa parte das visualizações musicais eram realizadas com repertório clássico, principalmente no início. (JORDAN, 1984, p. 45)

<sup>14</sup> O compositor russo, Rimsky-Korsakov (1844-1908) afirmava que as tonalidades lhe sugeriam cores e o compositor, também russo, Alexander Scriabin (1872-1915) baseou boa parte de suas obras no acorde místico que relacionava notas e cores. Sem mencionar o Console de luz de Frederick Bentham de 1934 e o órgão de cores de Adrian Bernard Klein que publicou em 1926 o livro *Colour Music: The Art of Light* (CAZNOK, 2008, p. 40-48). O Pintor Wassily Kandinsky (1866-1944) ressaltava que “Em música o azul claro é como uma flauta, um azul mais escuro um violoncelo, um azul ainda mais escuro um estrondoso contrabaixo e o azul mais escuro de todos um órgão. (KANDINSKY, 2006, p.76)



Segundo Jordan, o tipo de criação coreográfica com base na música dos “grande mestres”, facilita a realização do coreógrafo. “Nos dias de hoje, com a quantidade de gravações de diferentes regentes e solistas, os coreógrafos têm a chance de conhecer melhor o repertório clássico e analisar as peças selecionadas de forma detalhada.” (JORDAN, 2010, informação verbal) Talvez seja esse o motivo pelo qual Isadora Duncan utilizava música dos “grandes mestres” do passado, não porque achava que podia expressar a beleza de suas obras, mas por ter “a esperança de resgatar as cadências naturais dos movimentos humanos perdidos durante séculos.” (1928 *apud* JORDAN, 2000, p. 17)<sup>15</sup>

Posteriormente, a companhia Denishawn encomendaria música original a compositores americanos. Louis Horst (1884-1964), compositor e regente<sup>16</sup>, foi diretor musical da companhia por dez anos. Durante esse período, colaborou com diversos espetáculos e mais tarde lecionou em diversas escolas de dança. (REYNOLDS; MCCORMICK, 2003, p. 29)

Horst afirmava que a revolta dos expoentes da Dança Moderna contra o Balé Clássico havia sido informal e pouco exigente, se caracterizando por “pura improvisação emocional no palco” e que sem preocupação com a forma o coreógrafo dificilmente poderia evitar uma “auto-expressão egoísta.” Apesar de sua ênfase em estrutura e clareza, o compositor exigia que os estudos de movimento produzidos por seus alunos comesçassem com a “resposta emocional à música.” (*apud* REYNOLDS; MCCORMICK, 2003, p. 320)

Em suas aulas de composição coreográfica, Horst utilizava formas e estruturas próprias do âmbito da música, isso se justificava pela ausência de literatura especializada em dança na época. Assim ele incentivava os alunos a escolherem um tema de movimento que estivesse ligado ao caráter da música e então desenvolvê-lo por meio de “orientações específicas”:

---

<sup>15</sup> Duncan encarava a dança como uma “encarnação visível da música.” Porém muitos críticos da época sustentavam que ela “não compreendia realmente a música que dançava, que a interpretava mal e a violentava.” (LANGER, 1980, p. 178-179). Cowell, por sua vez, assevera que ao utilizar composições dos “grandes mestres”, a dança de Duncan acabava sendo ofuscada pela música (1934 *apud* MILLER, 2002, p. 3).

<sup>16</sup> Horst posteriormente seria a mais importante influência na carreira da coreógrafa Martha Graham (1894-1991).

Não havia nenhuma objeção à improvisação de um aluno na busca pelo tema, mas uma vez selecionado, a improvisação tinha que parar. O estudante, então compunha, seguindo determinações precisas quanto às direções do corpo, os 'caminhos' que a sequência de movimentos poderia viajar, o número de gestos envolvidos, bem como a utilização de tais dispositivos formais como repetição, variação rítmica, inversão e contraponto." (REYNOLDS; MCCORMICK, 2003, p. 320).

Além da música servir como estrutura vital para a dança, acentuando, limitando e aprofundando a coreografia, Horst encarava o corpo do bailarino como um “instrumento plástico” e, para ele, a música era a ferramenta para disciplinar esse instrumento. (1936 *apud* TECK, 2011, p. 50) Apesar da preocupação maior em “disciplinar o instrumento do bailarino” que ele chamava de “a mente do músculo”, ele também estava interessado em “alargar vocabulários e motivar o bailarino a encontrar o tipo de resposta interior que, se convincentemente traduzido em movimento, é a essência da projeção teatral.” (REYNOLDS; MCCORMICK, 2003, p. 321)

Outro colaborador requisitado pela companhia Denishawn era o violoncelista e compositor norteamericano Wallingford Riegger (1885-1961). Riegger era muitas vezes chamado para escrever partituras para danças que já haviam sido inteiramente coreografadas.

A respeito da relação entre música e dança, em seu artigo *Synthesizing Music and the Dance* (1934), Riegger levanta a seguinte questão: “É função da dança interpretar a música ou a música deve acompanhar a dança?” (*apud* TECK, 2011, p. 58-59). Baseado em sua própria experiência, o compositor afirma que a melhor solução é manter “a dança como um veículo para a interpretação da música.” E ele prossegue:

E ao mesmo tempo, a música como um retrato tonal dos ritmos e *moods* da dança, ambos interligados para formar uma unidade orgânica que não é nem coreografia pura, nem música pura, nem a sua soma, mas uma fusão em outra coisa para a qual não temos nome. (*apud* TECK, 2011, p. 61).

Um dos primeiros a escrever sobre a “terceira coisa” concebida como uma unidade orgânica que nasce quando música e dança são colocados lado a lado, Riegger acreditava que a função do compositor era escrever música que estivesse em “pé de igualdade, criativamente falando, com a dança, em outras palavras, completa em todos os seus elementos.” (*apud* TECK,

2011, p. 60) Essa indicação de completude das partes individualmente, no caso, as artes da música e da dança, resultaria numa interdependência entre elas.

Nesse ponto, o compositor se aproxima das ideias de Jordan. A coreógrafa afirma que “música e dança são compreendidas como interativas, interdependentes ou [como] vozes, cada uma trabalhando com a outra, de modo que toda a experiência torna-se mais do que a soma de suas partes.” (2000, p. ix) Porém, esse “entrelaçamento” entre música e dança não significa necessariamente uma cópia fiel, uma tradução.

O compositor e ex-diretor musical do *Royal Ballet*, Constant Lambert, em seu artigo *Music and Action*, expõe de forma crítica que “o coreógrafo que apenas cria sua dança como uma mera representação<sup>17</sup> visual da música, estará desvalorizando sua arte. Dança não deve traduzir a música mas interpretá-la.” (*apud* STEINBERG, 1980, p. 136.)

Apesar de que coreógrafos do século XX aderiram à ideia de equivalência, paralelismo entre música e dança, vale questionar até que ponto é possível transpor visualmente certa estrutura musical para a dança. Jordan especifica que esse modo de conceber a “composição” é incompleta. Ela observa que as coreografias de Shawn somente “associavam movimentos às ideias musicais”. Assim, ela explica: “um levantar de braços” corresponde “a níveis de altura e padrão rítmico da música”; “compassos de semicolcheias” acompanham “saltos e trinados” (1984, p. 43). Desse modo, nem o tratamento das ideias musicais e nem as associações de ideias são inteiramente consistentes.

O compositor norte americano Henry Cowell (1897-1965) também faz uma crítica às visualizações musicais, as quais ele chamava de “danças interpretativas” (*apud* MILLER, 2002, p. 3). Segundo o compositor, que acompanhou ao piano aulas de dança e colaborou com diversos balés, a falta de compreensão musical contribuiu para criar na dança padrões de movimentos semelhantes. Em suas palavras: “a música não era realmente interpretada e as danças eram praticamente iguais.” (*apud* MILLER, 2002, p. 3)

---

<sup>17</sup> *exposé* (LAMBERT *apud* STEINBERG, 1980, p. 136).

Com base nas afirmações de Jordan e Cowell concluímos que a noção de “reciprocidade paralela” não deve ser encarada de modo rígido. Se todos os acentos, frases melódicas, mudanças de timbre e textura da música são fielmente “reproduzidas” na dança, dessa associação resultará uma forma monótona e sem contraste.

Esse efeito de “pleonasma permanente” (MARTIN, 2007, p. 122) entre música e dança foi chamado de *Mickey Mousing*. (CARRASCO<sup>18</sup>, 2011) A expressão é usada na dança para descrever coreografias ou obras em que todos os movimentos são copiosamente “casados” com a música, desse modo conferindo um caráter por vezes cômico à coreografia. Lambert, afirma que a coreografia “não deve, de forma ‘escrava’, imitar a textura da música mas deve acrescentar seu próprio contra-sujeito.” (*apud* STEINBERG, 1980, p. 137)

Com efeito, um enfoque mais criativo pode ser obtido pela ênfase em certas passagens musicais, por meio da imitação de acentos da música. Em recente coreografia para o *Concerto Italiano* de Bach, o coreógrafo americano Mark Morris (1956) se utilizou dessa técnica. Em alguns momentos, os bailarinos agem de acordo com os acentos musicais e em outros, essas associações de acento não são realizadas. Apesar de ensaiar muitas vezes com a partitura nas mãos o coreógrafo afirma que “a simples representação de notas pretas em uma folha de papel branca não funciona como dança.” (2000, vídeo).

Segundo Jordan, “Morris não tem a intenção de enfatizar todos os acentos musicais na dança, e por escolher alguns acentos para traduzir em movimento corporal e não todos, ele confere um destaque a esses momentos escolhidos.” Para a pesquisadora, esses momentos específicos em que música e dança atuam de forma análoga, podem ser chamados de pontos de estrutura. (2010, informação verbal) Dentro desta perspectiva estabelecida por Morris há momentos dentro do todo da obra em que música e dança se

---

<sup>18</sup> Expressão possivelmente cunhada por David O. Selznick (1902-1965), produtor de filmes de Hollywood, para se referir de forma crítica, à trilha sonora do compositor Max Steiner (1888-1971) no filme *King Kong* (1933). (CARRASCO, C. **A dupla articulação da trilha musical no audiovisual no exemplo da sequência da valsa “O Danúbio Azul” em “2001 Uma Odisséia no Espaço”**. Palestra proferida no Congresso da Anppom, XXI, Uberlândia, 23/8/2011)

encaixam, se completam. Desse modo, há a possibilidade de ir além da técnica de visualização musical, oferecendo ao espectador e às pessoas envolvidas, a criação de uma “terceira coisa”, que é mais do que a soma das partes, e produto da relação dinâmica e complementar entre as artes.

Essa concepção de complemento e de relação dinâmica para formar um todo entre música e dança de Morris dialoga com o trabalho essencialmente musical da coreógrafa belga Anne Teresa De Keersmaeker (1960), “em que a música dialoga de verdade com a música.” (GUISGAND<sup>19</sup>, 2011) De Keersmaeker descreve sua dança da seguinte maneira:

Quando eu danço, normalmente, tem que ser abrangente. Esta é a maneira como eu faço as coisas. Meu gosto por grandes formalizações funciona assim - eu mesclo uma coleção vibrante de ideias em um todo fértil. E faço isto ressoar, torno-o expressivo, dou um polimento de acordo com a música. (DE KEERSMAEKER, 2010, p. 8).

Apesar de ter sido reconhecida inicialmente pela coreografia de ênfase minimalista, *Fase, four movements to the music of Steve Reich* (1982), o horizonte musical de suas peças passeia por épocas e estilos que variam de Mozart e Bach a Schoenberg, Webern, Bartok e Ligeti, passando por Beatles e recentemente por música da *Ars Nova*, da segunda metade do século XIV. Em entrevista contida no programa do espetáculo *En Attendant* (2010), a coreógrafa descreve seu recente trabalho do seguinte modo:

uma relação de fusão e o máximo de legibilidade retórica! Algumas passagens foram coreografadas um passo de cada vez, nota por nota, partitura na mão [...] Com enorme paciência, por parte de ambos os dançarinos e músicos, estamos começando do zero. Uma nota, um passo! Uma voz – um dançarino. A palavra de ordem: “meu caminhar é a minha dança.” (DE KEERSMAEKER, 2010, p. 9).

Se no trabalho de De Keersmaeker a música desempenha um papel central e de ponto de partida, na dança-teatro da coreógrafa alemã, Pina Bausch (1940-2009), “a música só vem depois das cenas prontas, é mais um elemento, como o cenário e a luz, que se soma ao trabalho dos bailarinos.” Apesar de ambas buscarem um trabalho de “incorporação total”, no caso de

<sup>19</sup> GUISGAND, P. **Ce que le musicien apporte au chercheur en danse**. Palestra proferida na conferência: *Dialogues en movemnet*. Montreal, 18/2/2011.

Bausch “todo tipo de gesto, do sofisticado ao banal, pode se integrar ao idioma da dança e todo tipo de música cabe, de Schubert a Edith Piaf, de Haendel ao tango e a Duke Ellington.” (NESTROVSKI; BOGÉA, 2000, p.6)

Uma das principais colaboradoras e único membro da companhia Denishawn, além de seus fundadores, a coreografar trabalhos para o repertório do grupo, a bailarina e professora Doris Humphrey destaca que quaisquer “ambiências sonoras” podem ser utilizadas na dança, inclusive aquelas próprias da *música concreta*.

Para Humphrey, a escolha de música para uma determinada coreografia está condicionada às limitações e atributos especiais da arte da dança: “uma arte sem palavras, do corpo físico, expressa sempre de seu modo próprio de seres humanos, não importa quão abstrata.” (1987, p. 132) Essa qualidade “sem palavras” do movimento corporal, conforme Humphrey, tende a agir sobre o corpo e a mente do espectador, a comover o espectador, de modo que este é levado a se identificar com a dança.

Essa identificação do corpo do espectador com o corpo no palco se deve principalmente ao aspecto tridimensional da dança e à transferência sinestésica<sup>20</sup> entre bailarinos e plateia. Segundo o coreógrafo Collen Thomas: “não é apenas [...] a ação do corpo mas a sensação visceral [...] que você pode sentir em seu próprio corpo ao assistir [a dança]” (*apud* KLOPPENBERG, 2010, p. 200), e é nisso que reside a força da dança. O que esta pesquisa pretende demonstrar, portanto, é que quando o movimento corporal é associado à música o campo perceptivo se amplia, gerando outras possibilidades de expressão para o intérprete e um horizonte mais largo para a identificação da plateia.

Após abandonar a companhia Denishawn, Humphrey deixou de usar o termo visualização musical para suas criações. Para ela, “a dança deve ter algo a dizer por si só e uma mera visualização da música não é justificativa suficiente para trazer uma coreografia à vida.” (1987, p. 127) De fato, Jordan comenta que Humphrey logo começou a explorar relações mais independentes e mais interessantes com a música (1984, p. 46).

---

<sup>20</sup> A neurociência têm demonstrado que assistir ao movimento [corporal] desencadeia “neurônios-espelho” (*mirror neurons*) no cérebro, produzindo respostas emocionais [em quem assiste]. Essa eletricidade física é o meio com o qual a dança atinge o público. A dança é uma arte visual, mas seu poder está em suscitar respostas sinestésicas [na plateia]. (KLOPPENBERG, 2010, p. 199)

## 1.2 Contraponto

O compositor deve considerar a dança, que foi concebida sem a música à luz de uma forma definida, para o qual ele deve criar um fundo ou uma decoração, ou como um dos dois fatores de um todo integrado, que não é nem música nem dança, mas uma terceira coisa? (RIEGER, 1934 *apud* TECK, 2011, p. 60).

Uma coreografia que interpreta uma fuga de maneira dalcroziana é uma espécie de coreografia que apenas flerta<sup>21</sup> [com a música], muito mais harmônica que contrapontística.” (LAMBERT *apud* STEINBERG, 1980, p. 137).

Assim como dança e música podem atuar de forma paralela e consonante, também podem criar oposição uma com a outra, o que se convencionou chamar de contraponto.<sup>22</sup> Em música, contraponto se refere, dentre outros significados, a uma técnica de composição utilizada a partir do séc. XIV, em que duas ou mais linhas melódicas são executadas simultaneamente, uma “contra” a outra.

Resposta natural às limitações da técnica de visualização musical, a técnica de contraponto nos espetáculos de dança responde às necessidades de coreógrafos e compositores de criarem passagens mais interessantes e contrastantes entre as artes em questão. Além disso, a técnica de contraponto resolve, em parte, o problema da hierarquia entre as artes, ficando ambas em igualdade de “importância.”

Henry Cowell, talvez o primeiro compositor a refletir sobre o assunto, em seu artigo *How relate music and dance* (1934), se refere à criação de uma relação contrapontística entre música e dança nos seguintes termos: “a música ascende para ocupar o ponto de interesse quando a dança aquietar, e, logo, a música perde o interesse quando a dança ascende.”<sup>23</sup> (*apud* MILLER, 2002, p. 3) Desse modo, ao invés da música fornecer um “chão” para os dançarinos, as duas artes atuam em contraponto, em oposição.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> *Vamping*

<sup>22</sup> O termo deriva do latim, *contrapunctum*, “nota-contra-nota”.

<sup>23</sup> “*The music rises to its point of interest when the dance is quiescent, and then the music dies down in interest while the dance rises.*” (*apud* MILLER, 2002, p. 3)

<sup>24</sup> “Henry Cowell compôs várias músicas para o mundo do balé moderno (Doris Humphrey, Charles Weidman, Martha Graham [...]) transformando um trabalho potencialmente monótono em uma oportunidade para a troca interdisciplinar de ideias estéticas” (MILLER, 2002, p. 2).

Para Cowell, a solução para a igualdade de condições entre música e dança repousava no planejamento formal, nas grandes estruturas. Além de defender o uso de contraponto entre música e dança, o compositor já buscava uma estrutura musical mais dinâmica, que pudesse melhor acomodar as coreografias. No decorrer da década de 30, essas coreografias passaram a ser criadas antes da música, se tornando mais autônomas:

Ideias modernas surgiram da vontade natural e correta da dança de ser independente, quanto à forma e conteúdo. Existem danças sem som e sem música nenhuma. Existem danças feitas somente com sons de percussão. Já houve tentativas de escrever a música no estúdio ao mesmo tempo em que a coreografia era criada. Houve danças criadas antes da música, que só seria escrita depois. E isso inverte a idéia de que a dança deve ser feita para a música. (COWELL *apud* TECK, 2011, p. 87)

Ao notar que boa parte dos trabalhos coreográficos emergiam de “improvisações repetidas” no estúdio de dança, o compositor acreditava que para melhor acomodar coreografias cada vez mais autônomas, a estrutura musical das composições deveria ser mais flexível, mais “elástica”. (MILLER, 2002, p. 4)

Portanto, além de refletir uma necessidade natural de quem trabalhava com música e dança, a técnica de contraponto – usada por Cowell e outros compositores, e coreógrafos da época – derivou, em parte, das liberdades formais que vinham sendo colocadas em prática, não só na música, mas principalmente na dança.

Outra consequência da necessidade da dança de se tornar menos dependente da música, foi o uso cada vez mais freqüente de instrumentos de percussão no acompanhamento das aulas e espetáculos de dança. O uso de percussão aliava a vontade de usar novos materiais musicais – por parte dos compositores – com o “intuito de garantir a primazia da dança” – por parte dos coreógrafos.

Além de Cowell, o compositor John Cage (1912-1992), principal colaborador do coreógrafo Merce Cunningham (1919-2009), desenvolveu vários trabalhos ligados à dança com o uso de instrumentos de percussão e piano preparado.<sup>25</sup> Em seus primeiros trabalhos, Cage escrevia o

---

<sup>25</sup> Procedimento em que são introduzidos pregos, parafusos, borrachas, entre outros objetos



acompanhamento para a dança após a coreografia estar pronta. Os coreógrafos lhes davam os compassos ou as contagens da dança e Cage, então, escrevia a música para “caber nesses tamanhos de frases. Assim, sua estrutura de composição era totalmente ditada pela coreografia, situação que ele considerava inaceitável.” (PRITCHETT, 1995, p. 13-14)

Cage era crítico em relação à concepção de música e dança “idênticas”, e questionava o uso “não construtivo” de percussão por parte dos coreógrafos. Segundo o compositor, os coreógrafos seguiam os ritmos de seus próprios movimentos “acentuando e pontuando esses movimentos com instrumentos de percussão, mas eles não davam ao som seu papel próprio e especial no todo da composição.” Para Cage, a música devia ser “mais do que acompanhamento” e “parte integrante da dança.” (1973, p. 87)

Percebe-se assim o quão desafiador pode ser o processo criativo de aproximação de uma arte à outra. Em resposta a esse desafio, Cowell criou a forma musical elástica que se adequava às irregularidades da dança; e Cage, com o apoio de Cunningham, buscou a criação de estruturas rítmicas desvinculadas dos movimentos corporais.

Uma das primeiras coreógrafas a fazer uso de contraponto entre música e dança, Doris Humphrey narra que em um balé concebido com música de Aaron Copland, encontrou dificuldade para criar sua coreografia devido à longa introdução, de andamento lento e caráter melancólico. Ao buscar maior dramaticidade em sua dança, Humphrey não hesitou “em inserir alguns movimentos rápidos totalmente contra o ritmo e a dinâmica da música. Isso manteve a narrativa viva.” (1987, p. 135-136)

Se para Humphrey o uso do contraponto, da tensão, mantém a “narrativa viva”, para Jordan, o seu emprego sugere uma relação de oposição em que uma determinada qualidade ou sentimento vem a ser ampliada ou enfatizada durante o espetáculo.

Observemos o exemplo abaixo:

---

nas cordas do piano. Esse procedimento altera o som e a afinação das notas, gerando harmônicos “estranhos” à sonoridade original do instrumento, como uma “*miniature percussion orchestra*.” (PRITCHETT, 1995, p. 23)

O que acontece se você tem um trecho musical sério e pomposo? E então, alguém está sendo palhaço, engraçado, a dança é engraçada e a música é pomposa, ok, o que isso significa? Você tem duas coisas diferentes e cada uma por si só seria um tanto diferente de quando estão juntas. Quando estão juntos, existe uma sensação de tensão, oposição, ironia como se estivessem puxando uma contra a outra. A pessoa engraçada fica ainda mais engraçada, mais ridícula. (2010, informação verbal).

Essa forma de ampliar uma determinada qualidade ou “informação” dada se baseia na capacidade do homem em perceber e buscar sentido nas coisas do mundo. Absorvemos uma informação em relação à outra, anterior, e se estas não concordam do ponto de vista lógico detectamos um “problema”. Ideias que se contradizem, que não se harmonizam, acabam gerando uma terceira ideia, produto das duas primeiras, que resulta de dinâmicas de contraste e justaposição entre as partes.

Esta visão de Jordan nos remete à teoria do filme, particularmente à técnica de montagem identificada com o cineasta russo Sergei Eisenstein (1898-1948). Eisenstein observa que “dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade que surge da justaposição.” (2002, p. 14) Segundo o cineasta, a edição não é uma característica peculiar do cinema ou da dança, mas do ser humano, algo acontece na “mente do espectador” (p.17) quando lidamos com a justaposição de dois objetos, duas ideias, dois fatos ou duas artes, como no caso das coreografias de Humphrey pós-Denishawn.

Além de sua contribuição no uso da técnica de contraponto entre música e dança, em *The Art Of Making Dances*, Doris Humphrey dá ênfase a três “áreas apropriadas” para combinar estrategicamente dança e música: “melódica, rítmica e dramática.” A coreógrafa justifica a escolha desses parâmetros pela proximidade destes com o corpo humano:

[...] melodia, através da sua fonte original da respiração e da voz; ritmo métrico, através da mudança de peso do pé e o pulso; sons dramáticos, através da enorme variedade de emoção, sempre acompanhada por uma reação física. (1987, p. 132).

Outros coreógrafos e músicos também se valem desses fatores de construção, isolados ou em conjunto para dar sentido aos seus trabalhos. A concepção de ritmo de Langer, já apresentada na introdução, se baseia em

seu papel na estruturação musical. “A essência do ritmo é a preparação de um novo evento pelo término de um evento anterior” (1980, p. 133), explica a filósofa; assim, se o término de um evento torna-se condição para o surgimento de um novo evento, logo, o ritmo torna-se o responsável por conectar as diversas partes ou seções de uma peça, o meio pelo qual novas tensões são produzidas. Desse modo, o ritmo influencia as alternâncias entre momentos de maior ou menor dramaticidade na harmonia.

Esse ponto de vista de Langer se aproxima das ideias de Varèse, para quem o ritmo consiste no elemento que gera estabilidade e forma à música.<sup>26</sup> Já o compositor Wallingford Riegger volta a sua atenção a aspectos que dizem respeito às noções de tempo coexistentes na música:

O ritmo pode ter duas conotações bem distintas: pequenas unidades de tempo, tais como mínimas, semínimas, etc., e os agrupamentos maiores equivalentes a frases e mais ligados ao conceito de forma, linha, ou melodia. (*apud* TECK, 2011, p. 60).

Assim sendo, o compositor distingue as duas noções de tempo coexistentes, o ritmo métrico citado por Humphrey e o ritmo como elemento estruturador de Varèse e Langer.

A esse respeito, a crítica de dança Deborah Jowitt comenta que a coreógrafa Martha Graham (1894-1991), por exemplo, passou a se interessar, com o tempo, com o que se convencionou chamar de ritmo dramático ao invés do “ritmo do pé”<sup>27</sup> (2005, p. 36). Essas expressões servem para diferenciar o ritmo do todo, dos “agrupamentos maiores” de um espetáculo de dança, e o ritmo métrico, o ritmo da contagem de tempos e compassos.<sup>28</sup>

Por sua vez, Riegger dialoga com Cowell, ao priorizar o uso de “formas maiores” para gerar maior autonomia entre as artes em questão e beleza nos movimentos criados pelos bailarinos:

<sup>26</sup> Para o compositor Edgard Varèse (1883-1965), “o ritmo deriva da interação simultânea de elementos independentes que intervêm de maneira calculada, mas não regulares, de lapsos de tempo.” (VARESE; WEN-CHUNG, 1966, p. 15)

<sup>27</sup> *dramatic rhythm rather than a foot rhythm* (JOWITT, 2005, p. 36).

<sup>28</sup> Segundo Jowitt, “as músicas desse período posterior de Graham em muitos trechos não eram guiadas ritmicamente mas tentavam criar uma paisagem sonora de emoção para que a coreógrafa pudesse responder” corporalmente. (2005, p. 36)

Um exemplo supremo deste método foi mostrado na coreografia de *Integrales* de Varèse feita por Martha Graham. Aqui os ritmos *stacatto* dos instrumentos de percussão não eram, de modo algum, sempre retratados no palco, em vez disso os movimentos lentos dos bailarinos criavam linhas de ritmos mais *largos* que fluíam – melodias de dança - de uma beleza e energia indescritível. (*apud* TECK, 2011, p. 60-61).

Complementando essa ideia de oposição, Janet Eilber, ex-bailarina da companhia de Graham, assim descreve a relação da coreógrafa com a música:

Martha nos ensinou que éramos a força central de suas escolhas coreográficas. A música era concebida de maneira a nos emoldurar e para fazermos atrito com ela e estarmos fora do tempo<sup>29</sup> e realmente considerá-la como uma parceira. (2005, p. 36).

Essas associações rítmico-melódicas entre música e dança através de formas de oposição ou alternância entre ritmos contrastantes e figuras repetidas, apesar de desafiadoras para os bailarinos, enriquecem a estrutura de uma peça coreomusical, além de conferir à dança “independência quanto à forma e conteúdo.” (COWELL *apud* MILLER, 2002, p. 4)

A partir desta reflexão, pode-se constatar como as “áreas apropriadas” para se combinar música e dança, apontadas por Humphrey, se comunicam: os aspectos rítmicos e melódicos estão diretamente ligados e ambos fornecem subsídio para a criação de aspectos dramáticos.

Contudo, o conceito de melodia implica a noção de frase musical. Por exemplo, no vídeo *Falling Down Stairs* (1998), em que colabora com o violinista Yo-Yo Ma (1955), o coreógrafo Mark Morris aproveita o fraseado melódico descendente da música da *Suíte nº 3 para violoncelo* de J.S.Bach como inspiração para o movimento de “queda” dos bailarinos na abertura da peça, como descreve abaixo:

Eu tive algo quase como um sonho [...] Eu estava começando a pensar sobre a peça e vi um acidente horrível que era: um dos meus dançarinos sofrendo uma queda terrível escada abaixo, exatamente igual a na na na... [cantarolando a melodia descendente da entrada da *Suíte nº 3*]. (1998, vídeo).

---

<sup>29</sup> *beat*

Esta descrição do processo criativo de Morris reflete a relação entre movimento corporal e melodias. A música, para Morris, serve de inspiração para suas coreografias: “uma nota, uma ambiência, um sentimento”. (Morris, 1998, vídeo) Enquanto o trabalho de Morris se caracteriza pela influência direta da música na coreografia, vale ressaltar que é possível também criar contrapontos de altura; ou seja, movimentos descendentes na dança podem se opor à frases melódicas ascendentes na música, criando tensão e apelo dramático.

### 1.3 Repetição, cânone e eco

Em música, utilizamos algumas expressões para nos referirmos à repetição, como por exemplo, *ostinato*.<sup>30</sup> O termo se refere à repetição obstinada de um trecho musical por certo tempo. Essas repetições baseadas em um padrão, em geral, criam uma sensação de tensão, como se esperássemos por um novo evento contrastante. Ao mesmo tempo em que sentimos prazer em “perceber” uma informação já conhecida, ficamos aguardando uma variação, um contraste. Com efeito, a seção seguinte ao *ostinato* acaba por assumir um caráter de relaxamento e de dissolução da tensão construída ao longo do *ostinato*.

Para o pianista e musicólogo Charles Rosen, a figura do *ostinato*, compreendida em seu sentido de movimento é “ambígua”:

Um *ostinato* cria movimentos de pequena escala, mas já que permanece inalterado, impede que qualquer grande movimento, principalmente harmônico, aconteça. No entanto, ele cria instabilidade e contribui para o ritmo mais abrangente de uma peça ao mesmo tempo em que gera tensão. (1996, p. 47).

Desse modo, a repetição insistente vai alterando a natureza imanente de uma determinada ideia, o “afeto” de um trecho se transforma, seu sentido muda. A coreógrafa Trisha Brown, uma das principais expoentes do grupo do *Judson Dance Theatre*, em seu trabalho *Accumulation* (1972) usa a figura de repetição de forma rígida e com movimentos predeterminados. A “repetição tem o efeito

---

<sup>30</sup> De origem italiana, a palavra *ostinato* quer dizer obstinado, teimoso (Polito, 2008, p. 166)

de borrar uma imagem, assim como uma palavra repetida sem parar acaba perdendo seu sentido original, como por exemplo, *ocean* e *notion*.” (*apud* VERGINE, 2007, p. 57)

No trabalho de Brown, a repetição é essencial à criação de movimento:

Eu usei uma forma simples que consistia em criar um movimento, repeti-lo por diversas vezes e acrescentar um segundo movimento e aí então repetir o movimento um e o dois diversas vezes e depois o terceiro e o quarto, etc. (1976 *apud* BROWN; MINDLIN; WOODFORD, 1998, p. 183-184).<sup>31</sup>

Desse modo, as repetições de partes de movimento, chamadas de “células” no balé, fornecem matéria-prima para a criação de movimentos mais amplos. De modo semelhante, na música a criação de uma frase ou linha melódica pode ser resultado de repetições ou variações de um motivo inicial.

Segundo a teórica de dança, Helena Katz,<sup>32</sup> “a repetição do novo estímulo tem o sentido de promover outro rearranjo para as ações motoras já dominadas.” (*apud* SOTER; PEREIRA, 1998, p. 22-23). Assim a repetição na dança pode trazer novos estímulos ao bailarino e propiciar a abertura de caminhos para a absorção de movimentos novos em conjugação com movimentos do “repertório” do bailarino.

A incidência de repetição de movimentos é uma das principais características do trabalho da coreógrafa alemã Pina Bausch (1940-2009). Em artigo publicado na Folha de São Paulo, *O Gesto Essencial* (2000), o teórico da arte Arthur Nistrovski e a bailarina Inês Bogéa caracterizam o trabalho de Bausch da seguinte maneira:

No trabalho de Bausch dois princípios formais são especialmente relevantes: a colagem, que conjuga cenas diversas, sem transição; e a repetição, tanto das cenas como do movimento dentro delas. O efeito pode ser semelhante ao de uma palavra repetida muitas vezes: vira algo de estranho, no limite do absurdo. (2000, p. 6).

<sup>31</sup> Todas as citações usadas por esses autores neste trabalho foram traduzidas por mim.

<sup>32</sup> Professora doutora do Departamento de Estudos de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, coordenadora do Centro de Estudos em Dança da mesma instituição e crítica de dança do jornal *O Estado de São Paulo*.

Nesse contexto, é importante ressaltar, do ponto de vista estrutural, a relação que a repetição tem com o ritmo maior de uma peça, conforme Rosen. É através da repetição e de seu oposto, a diferença, que estruturas da música e da dança são formadas. São essas formas corporais e sonoras que, se repetindo ou se alternando, geram coerência em uma obra de arte.

Na música de Steve Reich, por exemplo, a repetição desempenha papel estruturador. O processo gradual de suas composições quando “desencadeadas” por meio de fita magnética ou instrumentos tradicionais, geram *ostinatos* que ocasionalmente vão saindo de fase e criando sub-melodias como subprodutos do processo. Processo que, segundo Reich, é responsável tanto pelo material musical quanto pela estrutura da obra. (2002, p. 20)

É conhecida a colaboração de Reich, e a influência mútua entre sua obra e de outros artistas, principalmente com artistas visuais, como Richard Serra e Sol LeWitt. Além do diálogo com as artes visuais, Reich teve suas composições utilizadas por diversos coreógrafos, destacando-se Anne Teresa De Keersmaeker (1960).<sup>33</sup> Em *Fase, four movements to the music of Steve Reich* (1982), a coreógrafa opta pela utilização de poucos movimentos na dança – *raw movement* (Noisette, 2010, p. 208) – e pela repetição incessante desses poucos movimentos, como giros e movimentos de braços. É através da variação de dinâmica desses movimentos – em que diferentes níveis de energia incidem sobre os corpos, e gestos que variam de “alta intensidade ao desleixo”<sup>34</sup> – que sua capacidade de inserir conteúdo emocional em estruturas repetitivas se mostra e se torna a principal característica de sua dança. (REYNOLDS; MCCORMICK, 2003, p. 651)

---

<sup>33</sup> Reich assim descreve sua reação quando assistiu o espetáculo *Fase, four movements to the music of Steve Reich* (1982): “Eu nunca tinha visto uma coreografia que revelasse tanto minha música. Ela [De Keersmaeker] sabia exatamente sobre o que eram minhas primeiras peças [...] o uso cuidadoso e detalhado da luz logo no início de *Piano Phase* criava uma sobreposição de sombras que acentuava os movimentos repetitivos que lentamente entravam e saíam de fase.” (2002, p. 214)

<sup>34</sup> *Slackness* (REYNOLDS; MCCORMICK, 2003, p. 651)



FIGURA 1 – FASE, *FOUR MOVEMENTS TO THE MUSIC OF STEVE REICH*

FONTE: <http://www.youtube.com/watch?v=UxXiHD4LmiE>

Na imagem acima, a ideia da sombra refletida na parede, produzindo reflexos de outras bailarinas, tem o papel de representar na dança as sub-melodias criadas através da música.

Como extensão da ideia de repetição, o *cânone*<sup>35</sup> também pode ser considerado uma repetição, porém uma repetição que ocorre com algum atraso. Técnica contrapontística que remete ao séc. XIV, o cânone, “relativamente pouco usado no século e meio depois de Bach, teve sua popularidade renovada entre compositores do século XX.” (Kostka, 1999, p. 149) Na dança, o cânone está presente em diversas peças do repertório clássico e moderno-contemporâneo.

O conceito de eco, introduzido por Stephanie Jordan<sup>36</sup>, se refere a uma relação de “antecipação” entre as artes. Por exemplo, bailarinos levantam e abaixam seus corpos sucessivamente enquanto a música soa “estática”, acompanhada de notas longas e sem variação rítmica ou de alturas; em seguida os bailarinos ficam estáticos, sem variações de movimento e então a música começa a alternar movimentos ascendentes e descendentes, como a dança acabara de apresentar. Como se a dança antecipasse o que ocorreria em seguida na música, como um complemento.

<sup>35</sup> “A forma mais rigorosa de imitação contrapontística, em que polifonia é derivada de uma única linha melódica, através de imitação em intervalos fixos ou variações de altura ou de tempo” (SADIE, 1994, p. 163).

<sup>36</sup> (2010, Informação verbal)



## 2 Improvisação e autonomia entre música e dança

Além dos conceitos introduzidos no capítulo anterior, o conceito de improvisação e o seu exercício, no estúdio de dança juntamente com os bailarinos, foi adquirindo, aos poucos, função norteadora durante o processo criativo. Sugerido pela coreógrafa Eunice Oliveira e plenamente acolhida pelos bailarinos envolvidos na pesquisa, sua importância deve-se ao fato de que é através da improvisação que se pode encontrar o caminho para a integração entre música e dança.

Há, geralmente, duas escolas de pensamento sobre improvisação. Uma considera a improvisação o ato de libertar a mente inconsciente, canalizando uma fonte profunda e interna para "falar" através da forma improvisada, sem apresentar aquilo que emerge ao controle imperioso da mente consciente. O outro vê [improvisação] como o ato máximo de consciência, uma expansão de consciência, fazendo cuidadosas escolhas composicionais, muitas vezes imediatas que esculpem e seguem uma trajetória emergente. (KLOPPENBERG, 2010, p. 186).

A citação acima enfatiza a ideia de que a improvisação é uma prática que privilegia o inesperado e até certo ponto, o indeterminado. A improvisação em geral combina o impulso inconsciente com o rearranjo consciente. E é a forma como músicos e bailarinos trazem o “inconsciente à tona, através desse rearranjo consciente, que é gerada uma improvisação coerente.” (KLOPPENBERG, 2010, p. 186)

O guitarrista e improvisador inglês Derek Bailey (1930-2005) ressalta o caráter efêmero da improvisação na música. Justamente aí é que reside sua principal força, como diz o músico: “uma das atrações permanentes da improvisação é a sua existência momentânea: a ausência de um documento residual.” (1993, p. 35) Apesar disso, o exercício da improvisação no estúdio de dança pode gerar resultados produtivos. Comum a grupos de jazz e de teatro improvisado, também intitulada *group creativity* (SAWYER, 2003, p. 5), a improvisação pode se revelar surpreendentemente coerente e fomentadora de unidade e integração na relação entre música e dança.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Em dança, o termo *contato improvisação* surgiu na década de 1970, não como uma forma de performance, mas como prática comunitária que promovia a conscientização interna,

Nesse sentido, o coreógrafo e bailarino Douglas Dunn (1942) afirma que dentro de um estúdio de dança alguns movimentos “acontecem mais do que outros” (*apud* BROWN; MINDLIN; WOODFORD, 1998, p. 179) e esses movimentos, que acontecem mais do que outros, formam o estilo pessoal do coreógrafo, ou do bailarino. Se a improvisação serve à composição, então existirá uma espécie de estilo no todo da composição, um vocabulário de movimentos.

A coreógrafa Trisha Brown, chama esse vocabulário de movimentos de “recursos pessoais”. “Eu costumava sempre improvisar, ter algum tipo de improvisação no trabalho, o qual era puramente lidar com meus recursos pessoais na hora em frente da platéia” (*apud* BROWN; MINDLIN; WOODFORD, 1998, p. 183). Essa utilização de “recursos pessoais” e “de movimentos que acontecem mais do que outros”, geram freqüentemente formas “abertas”. Essas formas podem dificultar o trabalho de criação do compositor, à medida que for necessário intervir, acompanhar ou indicar sonoramente os movimentos na dança.

A busca por formas abertas que permitam uma relação flexível com a coreografia, já era feita por compositores que colaboravam com a dança como, por exemplo, Henry Cowell, John Cage e Earle Brown. Como foi mencionado anteriormente, Cowell, para solucionar a diferença entre o processo do compositor e do coreógrafo, criou as *formas elásticas*. Já que os coreógrafos se baseavam em “improvisações repetidas dentro do estúdio para a criação da coreografia, e esta ao evoluir exigia que o compositor mexesse na partitura”, (MILLER, 2002, p. 4), Cowell passou a compor sua música como um jogo de opções sobre um mesmo material, variando estrutura e instrumentação.

Apesar de não utilizar a improvisação diretamente, Cage, a partir dos anos 1950, adotou processos indeterminados – *chance operations* – para introduzir o acaso como elemento estruturador de suas composições para coreografias de Cunningham, estas também concebidas a partir de processos semelhantes. Nesse período, “sons não intencionais seriam a matéria-prima

---

cultivando uma qualidade especial de abertura e uma visão não hierárquica do corpo. Na improvisação de contato, o movimento dos bailarinos é gerado em conjunto com outros corpos em movimento, priorizando a física do corpo durante o impulso individual e o arranjo consciente dos movimentos. (KLOPPENBERG, 2010, p. 187)

principal da música de Cage” (Simms, p. 346).<sup>38</sup>

Já o compositor Earle Brown não só utilizava práticas de improvisação como também incentivava a contribuição dos intérpretes na composição. Em suas palavras:

Eu pensei que seria fantástico ter uma peça de música que teria um caráter básico sempre, mas em virtude de aspectos de improvisação ou de flexibilidade de notação, a peça poderia assumir tipos sutilmente diferentes de caráter. (*apud* BAILEY, 1992, p. 60).

Assim sendo, verifica-se que o exercício de improvisação tende a desencadear um processo em que muitos colaboram e interagem de modo integrado para o resultado final. Segundo Earle Brown, essa colaboração por parte de quem cria e de quem interpreta pode agregar uma “vitalidade” enriquecedora ao processo criativo (*apud* BAILEY, 1992, p. 65).

A coreógrafa Anne Kloppenberg compartilha da concepção de Brown quanto à vitalidade promovida pela prática da improvisação. Em seu artigo, *Improvisation in process: “Post-Control” Choreography* (2010), Kloppenberg ressalta que “na prática coreográfica, a improvisação [...] tornou-se uma ferramenta usada para desvendar um tipo particular de vitalidade e gerar um movimento que incorpora a espontaneidade e mantém a qualidade física na *performance*”, conferindo desse modo um aspecto “vibrante e vivo” à obra (p. 187). O resultado dessa prática é reforçado por um processo de criação em que coreógrafo e bailarinos criam coletivamente, abrindo espaço para surpresas e novas descobertas:

Não se trata, no entanto, de eliminar a escolha, é um lugar em que escolha e possibilidade se fundem. O coreógrafo faz escolhas que moldam uma experiência particular, enquanto os bailarinos fazem escolhas de movimentos improvisados para interagir dentro dessas estruturas. (p. 189).

Essas trocas de improvisação entre criador e intérprete, para Earle Brown, “traz uma nova dimensão” à composição, pois o músico colabora “com maior intensidade” para a construção da peça (*apud* BAILEY, 1993, p.65).<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Segundo Kloppenberg, alguns coreógrafos usaram esses materiais, por meio da improvisação, para realizar trabalhos que adotam, do ponto de vista estético, a imperfeição, tendo por valor a ideia do imperfeito como desejável. (2010, p. 188)

<sup>39</sup> Com a criação de *Game Pieces*, peças estruturais de improvisação desenvolvidas de 1974

Contudo, Kloppenberg chama a atenção para o fato de que, do ponto de vista da dança, a improvisação e a composição coreográfica, apesar de não serem práticas excludentes, não estão diretamente ligadas. Explica a coreógrafa que a “improvisação acontece ‘no instante’ enquanto que coreografia, um termo que inclui etimologicamente ‘escrever’ e ‘dança’, implica numa espécie de registro: sequências repetitivas e arranjos pré-determinados.” (p. 181) Assim sendo, ela questiona se “devemos reexaminar nossos valores: o que importa mais, o frescor de uma ideia emergente ou a criação cuidadosa e pré-determinada do trabalho?” (p. 188) Como podem coreografia e improvisação dialogar esteticamente? Será que são processos distintos?

Ao tratar dessas questões no âmbito da música, encontramos então a seguinte resposta baseada nas observações do musicólogo Bruno Netti acerca da improvisação:

Em músicas que se dizem improvisadas, uma série de técnicas de composição e dispositivos em nível micro-composicional parecem ser característicos. Entre eles estão repetição, variação simples de frases curtas, sequência melódica, a tendência de começar duas seções sucessivas com o mesmo motivo, a tendência de aumentar o comprimento de seções com o desenrolar da *performance*, e talvez outros. Agora todas essas técnicas também estão presentes nas composições *set* ou fixas. (1974, p. 9-10).

Nos processos de improvisação, portanto, em que acontecem formas de interação mais espontâneas, o compositor e o coreógrafo podem encontrar material fértil para os seus trabalhos. Como um estruturador de material inicialmente improvisado pelos bailarinos, o coreógrafo poderá então transformar primeiramente o seu “conteúdo improvisado em padrões de movimentos fixos” e então recortar, editar e reorganizar esse material de tal modo a recriar “uma seleção de momentos improvisados ou elementos estruturais com o objetivo de alcançar “uma textura de movimentos e tom de *performance* que mantém a presença ativa, impulsiva e espontânea das improvisações iniciais.” (KLOPPENBERG, 2010, p. 190)

---

a 1990, o saxofonista e improvisador *John Zorn* (1953) estabeleceu um sistema de interação entre o material e os músicos em que estes executam formas abertas e estruturas amparadas em processos improvisados, contribuindo então na composição de tal maneira que “improvisadores se tornam compositores” (ZORN *apud* COX; WARNER, 2009, p. 200).

Desse modo, chega-se a outro aspecto de extrema relevância quanto ao uso de improvisação, o fato de que o coreógrafo (ou compositor) pode testar seus movimentos (ou sons) dentro do estúdio e fazer escolhas sobre “o que manter, o que repetir e como apresentar o material dentro de um contexto.” (2010, p.190) Ao transformar o estúdio em um laboratório de criação e construção, essa experiência profissional se dá como “um processo de tentativa e erro” (CAPLAN, 1986, informação verbal), no sentido de se formar a estrutura de uma peça – no caso desta pesquisa, *coreomusical*.

\*\*\*

O conceito de autonomia, quando compreendido de forma radical na relação entre música e dança, gera uma perspectiva particular de entrelaçamento entre essas duas formas artísticas. Nesse contexto, a relevância das ideias e dos trabalhos de Cage justifica-se não apenas pela maneira como o compositor transformou o pensamento de uma geração de artistas quanto aos conceitos de som, ruído e silêncio (inclusive influenciando de forma definitiva a dança de Merce Cunningham), mas principalmente pela incorporação de processos indeterminados em que o acaso, por meio de *chance operations* e outros processos afins, foram assimilados à composição musical.<sup>40</sup>

Em seu artigo, *Grace and Clarity*, originalmente criado para a revista *Modern Dance* em 1944, o compositor John Cage afirma que para se alcançar “uma relação saudável entre música e dança deve haver uma ênfase em estruturas de frases” construídas claramente (1973, p. 90). Por volta dessa época, Cage passou a utilizar o piano preparado para compor para dança. Segundo o seu biógrafo, David Pritchett, essas primeiras obras de Cage, escritas para dança, eram “em matéria de timbre e textura bastante simples, normalmente [contendo] apenas algumas notas e poucas preparações.” (1995, p. 25) Por exemplo, em *Totem Ancestor* (1943), música criada para solo de Merce Cunningham, apenas oito notas são “preparadas” com parafusos e porcas.

---

<sup>40</sup> Ao permitir que sua coreografia fosse realizada sem uma relação fixa de acompanhamento de som ou silêncio, Cunningham criou uma nova relação, dessincronizada entre dança e som: a ideia de que poderiam ser tanto separados quanto interdependentes, coexistindo ao mesmo tempo, porém sozinhos. (REYNOLDS; MCCORMICK, 2003, p. 360)

De modo geral, nas obras desse período, “predominam linhas melódicas não acompanhadas ou que contêm acompanhamentos simples, tal como *trill* ou *ostinato*.” (PRITCHETT, 1995, p. 25) Esse material musical “mais simples” era complementado por movimentos bem livres ou “fora da música” por Cunningham.

Durante os anos 1940, Cunningham e Cage introduzem a ideia de autonomia entre música e dança. Com essa transformação a dupla de artistas efetua uma ruptura nos padrões da Dança Moderna, estabelecendo um caminho alternativo e de contraposição às ideias de “casamento” entre música e dança, não mais equivalentes e concordantes, mas autônomas e opostas.

Cage, que inicialmente acompanhava ao piano aulas de dança, criticava as “visualizações musicais”. Segundo ele, os compositores adeptos de tal técnica “fizeram música idêntica à dança, mas não cooperativa com ela”. Ele continua do seguinte modo:

Seja qual for o método utilizado na composição dos materiais da dança, pode ser estendido para a organização dos materiais musicais. A forma de composição da música-dança deve ser um trabalho necessariamente em conjunto de todos os materiais utilizados. (1973, p. 87).

Nesse contexto, Cage passa a usar instrumentos de percussão e o piano preparado para complementar os solos de Cunningham, com o objetivo de renovar esses materiais e buscar novas soluções para relacionar música e dança. Em seguida, ele pesquisa processos regidos pelo acaso, por exemplo, com base no livro chinês *I Ching*<sup>41</sup> e nos jogos de dados.<sup>42</sup>

Desse modo, o principal avanço nessa busca, levando-se em consideração os trabalhos de Cage e de Cunningham, foi o uso de mecanismos organizacionais regidos pelo acaso e pelo não-controle na composição, tanto de

<sup>41</sup> Um tratado chinês sobre probabilidade, em que cada decisão é tomada jogando uma moeda seis vezes e olhando o resultado em uma tabela de hexagramas que representam simbolicamente os 64 resultados possíveis para seis lançamentos de moeda. (KOSTKA, 1999, p. 281)

<sup>42</sup> “A substância comum da natureza e da arte da música é o som. Sua prática na música deve refletir a realidade na natureza, em que ocorre com abandono incessante, desmotivado pela vontade humana, e não produzido como uma metáfora para qualquer outro significado.” (CAGE *apud* SIMMS, 1996, p. 346)

música quanto de dança: “isso foi muito além do conceito moderno de formas abertas na arte e introduziu elementos de ambiguidade e paradoxo em seus trabalhos.” (REYNOLDS; MCCORMICK, 2003, p. 356)

Quanto à relação entre música e dança, foco principal desta pesquisa, Cunningham e Cage, com o intuito de libertar o movimento de qualquer expressão de sentimento e despir o movimento de qualquer influência externa, inclusive de música, passam a buscar formas alternativas de estruturar os elementos constitutivos na música e na dança. A partir de peças como *Root of an Unfocus* (1944), em que movimento e música se “encontravam” no início e no fim de cada seção, mas eram independentes entre si no decorrer da peça, a dança passava a ser desvinculada da música e dissociada de estruturas e elementos musicais como compassos, frases e ideias melódicas. Sons e movimentos começavam e terminavam na mesma hora, e era só.

Ex-membro solista da companhia de Martha Graham, Cunningham estava mais interessado no “movimento pelo movimento” do que em expressar sentimentos pessoais, como Graham. Segundo o pesquisador em dança, José Gil, a coreografia desenvolvida por Cunningham se caracterizava pela:

Recusa de formas expressivas, descentramento do espaço cênico, independência da música e dos movimentos, introdução do acaso na coreografia etc. Todos esses traços obedecem a uma mesma lógica cujo princípio é tornar possível o movimento por si, sem referências exteriores. (2009, p. 27-28).

Tal intenção de Cunningham de buscar “o movimento por si, sem referências exteriores” (2009, p. 28) através da introdução do acaso na coreografia, de acordo com Gil, era influência de Cage.

Principalmente a partir dos anos 50, Cage começou a pesquisar realizações composicionais em que o acaso e “sons sem motivação” (*unmotivated sounds*) eram inseridos no processo criativo (SIMMS, 1996, p. 346). Por sua vez, Cunningham procurava libertar a dança da obrigação de expressar emoções através de movimentos e de um “princípio de organização que fazia do corpo do bailarino, ou do grupo de bailarinos, um todo orgânico cujos movimentos convergiam para um fim.” (GIL, 2009, p. 28)

A pressuposição era de que não existia um fim ou um porquê, os movimentos não deviam expressar nada além de dança.

O uso do acaso como ferramenta coreográfica trouxe a oportunidade de “ir de um movimento a outro, apresentando quase sempre situações em que a imaginação é desafiada.” (2009, vídeo) Cunningham descrevia esse processo como arriscado, porém “fascinante”; era importante “criar uma dança que contasse apenas consigo mesma” (*apud* OBRIST, 2009, p. 22-23) – para dificuldade dos bailarinos, que precisavam se concentrar para que a música não os “atrapalhasse.” (KERR *apud* CAPLAN, 1986, vídeo) Nesse processo, Cunningham também incorporava movimentos do dia-a-dia à sua coreografia, assim como Cage acrescentava ruídos de sirene, gongos, sons eletrônicos e ruídos pouco comuns à música (PRITCHARD, 1995, p. 11).<sup>43</sup>

Ao mesmo tempo em que Cunningham libertava a dança de influências externas, como música, drama e enredo, exigia um nível extremamente alto de concentração e entrega ao momento presente. Brown explica: “isso era feito com concentração absoluta em cada momento, como se os movimentos fossem *objet trouvés*,<sup>44</sup> e de certa forma, eles eram.” (p. 233). O silêncio complementava a concentração dos bailarinos e a associação dos movimentos com a música se fazia por meio de um cronômetro, como no ensaio de *Suite by chance*, “por meio de unidades de tempo de fato.” (*apud* TECK, 2011, p. 234)<sup>45</sup> Havia uma intenção prática no uso do cronômetro. O instrumento permitia a sincronização do início e

---

<sup>43</sup> A bailarina Carolyn Brown (1927) em seu artigo *Dancing with the Avant-Garde* (2007), relata que em *Suite by chance*, provavelmente um dos trabalhos em que Cunningham foi mais bem sucedido no uso de *chance operations*, os bailarinos se sentiam assustados durante a apresentação. Brown recorda que “só havia uma maneira de encarar o caráter abrupto de tal obra: ir de um movimento isolado a outro, sem fluxo ou continuidade intencional, sem um pulso rítmico ditado pela música, despido de apelo dramático ou artifícios sensuais.” (*apud* TECK, 2011, p. 233)

<sup>44</sup> *Ready made*, expressão criada por Marcel Duchamp para designar um tipo de objeto que consiste em um ou mais artigos do cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em museus e galerias. (Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais)

<sup>45</sup> “*Suite by chance* foi coreografada e ensaiada em silêncio. Assim, dança e música encontravam-se, como que por acidente, no palco. Mas por pura força do hábito, [...], Cunningham construiu e ensaiou a peça inicialmente com uma batida rítmica. No entanto, porque a música para fita magnética é construída em polegadas por segundo, fazia sentido desassociar o movimento de uma batida rítmica e ao invés disso usar um cronômetro para se relacionar com a música por meio de unidades de tempo de fato.” (BROWN *apud* TECK, 2011, p. 233-234)



final da peça e ao mesmo tempo “liberava o bailarino da marcação e da contagem do tempo ou da frase (ou da ideia de ir contra o tempo ou da frase) – o tipo de sincronização que a maioria dos coreógrafos aceitavam como lei (*apud* TECK, 2011, p. 234)”.

Os espetáculos de Cage e de Cunningham aconteciam sempre em uma perspectiva de “esforço comunitário (Christian Wolff, 1986, vídeo). Esse “esforço comunitário”, somado à concentração dos bailarinos e de todos envolvidos no “instante” da *performance*, assim como a inclusão de todos os sons e eventos não esperados, refletia as ideias de Cage. Além de confiar na inclusão de “todos os sons” na composição, Cage acreditava que o compositor como “criador de objetos belos deveria ser substituído em importância pelo ouvinte, que sensibilizado pelos novos sons, seria levado a uma consciência da unidade de todas as coisas.” (SIMMS, 1996, p. 346)

A partir dessa nova estética de Cage e de Cunningham, em que música e dança se tornam autônomas, a relação entre espetáculo e plateia se modifica. O questionamento acerca do espaço cênico, a inclusão de *performances* e eventos de interferência, e instalações se tornam práticas frequentes.<sup>46</sup> Essas modificações no pensamento artístico permitem o surgimento, nos anos 60, em Nova York, do Judson Dance Theatre,<sup>47</sup> que, ao levar adiante o legado de Cunningham, “questiona toda a tradição da dança”. Uma das maiores contribuições do grupo foi a transformação do espaço cênico, incluindo a forma e a dinâmica de movimentos dos bailarinos, e a relação com o público (JORDAN, 2010, informação verbal).<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> O artista visual Robert Rauschenberg (1925-2008) que frequentemente contribuía com os cenários para os espetáculos, se refere à experiência como “a colaboração mais torturante mas a mais emocionante e mais real, porque ninguém sabia o que ninguém estava fazendo até que fosse tarde demais.” Cada criador trabalhava sem a interferência dos outros e o conjunto só seria revelado no dia da estréia do espetáculo e, portanto, “todo mundo tinha que tolerar todo mundo.” (*apud* CAPLAN, 1986, vídeo)

<sup>47</sup> Grupo de dançarinos que se reunia na *Judson Memorial Church* no *Greenwich Village* em Nova York nos anos 1960. Considerado o movimento de dança mais radical desde os anos 1920, seus integrantes eram influenciados por teatro, cinema, música, pintura, literatura e novos (ou redescobertos) temas sociais em um clima de investigação incansável, alargando as fronteiras da dança. (REYNOLDS; MCCORMICK; 2003, p. 393)

<sup>48</sup> “Merce ainda tinha a noção de fazer um evento, uma apresentação ou uma *performance*, bailarinos com técnica, pés na ponta, pernas etc. Mas ele abriu a possibilidade, porque ele trabalhou de forma totalmente independente de John Cage e outros músicos, então ele é o início dessa ideia.” (JORDAN, 2010, informação verbal)

Outros grupos exploram de modo radical a ideia da não institucionalização do balé como arte. Nesse sentido, uma das principais expoentes desse movimento, a coreógrafa Trisha Brown (1948), realizou *performances* no topo de prédios – desse modo afastando definitivamente o balé de seu contexto tradicional.<sup>49</sup>

Para concluir, Jordan traça um panorama da relação entre música e as artes, tecendo um paralelo entre concepções artísticas da década de 1920 e 1960. A coreógrafa concebe esse período de experimentações<sup>50</sup> dos anos 1960 como uma espécie de retorno a estas peças silenciosas de 1920, o que configura um caráter cíclico.

O século XX para a dança foi um período em que as pessoas repensaram a relação entre música e dança radicalmente. Você não tinha que visualizar a música, você não tinha que ser como Lophukov [...] o caso extremo de alguém querendo que tudo seja completamente um, traduzido. Mas exatamente no mesmo tempo que Lophukov, você tem Eisenstein trabalhando da maneira que ele faz, e você tem o início de pessoas falando sobre contraponto ao invés de visualização, e você tem os primeiros bailarinos modernos na América e na Alemanha na década de 1920 fazendo peças silenciosas.

[...]

Então há um retorno em 1960 com Yvonne Rainer e Merce Cunningham tendo estabelecido a independência e acho que agora ninguém precisa provar este ponto sobre as danças silenciosas, eles podem fazê-las e ninguém vai ficar chocado ou surpreso, é mais uma possibilidade. (2010, informação verbal).

Com o passar do tempo, novos aspectos foram incorporados ao espetáculo, de modo que músicas não produzidas inicialmente para dança foram utilizadas por coreógrafos e influenciaram a arte da dança. Isto pode ser comprovado através de apresentações de diversos grupos de dança da atualidade, em que a gama de música escolhida varia do Serialismo ao Minimalismo, do *rock* ao *free jazz*, entre outros.

<sup>49</sup> *Man walking down the side of Building* (1970) e *Roof and fire piece* (1973).

<sup>50</sup> Jordan esclarece que durante essa época se fazia necessária uma tomada de posição mais radical por parte desses artistas. “Essas coreografias pós-modernas precisavam renovar [a dança] e fazer uma espécie de declaração negativa de certa forma, sobre o fato de que o corpo não precisa de música e não tem de se mover, [o bailarino] pode ficar parado, pode ser pedestre.” (2010, informação verbal)

### 3 Conceitos e ferramentas-chave para a composição

No presente capítulo serão apresentadas as três ferramentas conceituais e práticas que deram suporte ao processo criativo musical desta pesquisa. Conceitos, concepções e ideias que se mostraram úteis para que, no intuito de instigar o movimento corporal, pudéssemos criar uma estrutura rica de relações para interligar música e dança. Tendo em vista conservar o caráter autônomo da dança, serão usados processos indeterminados e outros mecanismos da esfera da improvisação, sem perder de vista as estruturas de repetição próprias do processo coreográfico.

Em primeiro lugar, será apresentado o conceito de *Forma elástica*, criação de Henri Cowell para facilitar a composição musical própria para a relação com a dança. Desenvolvido nos anos 30, consiste em um grupo de regras práticas para rearranjos, de acordo com a necessidade, de elementos musicais. Melodias, frases, cadências e a instrumentação formam estruturas musicais especialmente adaptáveis à dança. (*apud* TECK, 2011, p. 88). A aplicação do conceito, do ponto de vista prático, permite o “encaixe” concreto entre elementos musicais e movimentos corporais. Nesse caso, ao trabalhar com o programa de computador *Logic Pro 8* foi possível expandir a técnica, através da gravação dos materiais musicais e do sequenciamento *midi*, e aprimorar a sincronização das partes – na medida que se pode fazer, em tempo real e dentro do estúdio de dança, variações do material musical, como repetição (*loop*), omissão (*mute*), entre outros.

Em seguida, serão introduzidas algumas das ideias do compositor e teórico norteamericano James Tenney (1934-2006). Em seu livro *Meta-hodos* (1961), Tenney se apropria de elementos do universo das artes visuais e adapta-os à música. Baseado em princípios de coesão e separação, o autor apresenta o conceito de *clang*, uma unidade musical básica regida por leis de formação e percepção internas. (2002, p. 28) A relevância desta ferramenta conceitual é a identificação de unidades básicas de sentido e a facilidade com que podem ser manipuladas para se criar correlações na dança, com o uso do programa de computador.

E finalmente, uma reflexão sobre algumas peças do compositor Steve Reich (1936), trabalhadas ao longo dos anos 60 e início dos 70 esclarecem uma das propostas deste projeto: trabalhar estruturas e processos composicionais em que resultados não intencionais e indeterminados possam surgir na composição.

Para concluir o capítulo, serão levantadas algumas questões ligadas ao uso do estúdio de gravação como meio de expressão e de como essa forma de produção pode afetar a composição musical, levando a música de uma dimensão temporal para uma dimensão espacial. (ENO *apud* COX; WARNER, 1983, p. 127)

### 3.1 As formas elásticas de Henri Cowell

A fim de estabelecer um ponto de encontro para a composição em música e dança, em que a dança terá forma mais definida que de costume, apesar de livre o bastante para fazer mudanças; e a música será menos rígida do que o normal, embora não menos estruturada, gostaria de propor a criação do que poderá ser chamado de forma elástica. (COWELL *apud* TECK, 2011, p. 88).

Em seu artigo *Relating music and concert dance* (1937), Cowell afirma que a forma elástica é “prática, adaptável e voltada às flutuações que podem vir a ocorrer no espetáculo de dança.” (TECK, 2011, p. 86). O conceito, que surgiu nos anos 1930, consiste em um grupo de regras práticas relativas (1) à expansão e contração de melodias, e (2) construção de frases ou seções (*block-units*). Na prática, essas regras possibilitam repetir ou excluir frases, reajustar cadências,<sup>51</sup> variar o uso de instrumentos de percussão etc.

Como já mencionado anteriormente, a técnica de contraponto, na dança, veio atender aos anseios dos coreógrafos de desenvolver uma autonomia em relação à música e à necessidade de se construir uma relação mais criativa entre música e dança. A dependência da dança em relação à música perturbava os coreógrafos, pois estes percebiam que “a rigidez formal de peças musicais era incompatível com a tendência natural à liberdade da dança.”<sup>52</sup> (COWELL *apud* TECK, 2011, p. 87)

<sup>51</sup> *Shuffled about*, no original. (COWELL *apud* TECK, 2011, p. 89)

<sup>52</sup> Cowell descreve que “em um primeiro momento a dança era praticamente toda coreografada depois da música e se apoiava na forma e no conteúdo emocional [da

Uma vez que boa parte das coreografias nascia de “improvisações repetidas” no estúdio de dança, começaram então a surgir coreografias criadas antes da música, outras dançadas apenas com instrumentos de percussão e ainda, coreografias dançadas sem música (COWELL *apud* TECK, p. 87). Para adequar suas composições às novas coreografias e criar uma música que dividisse o espaço e o interesse do espectador em condições de igualdade com a dança, o compositor então precisava frequentemente modificar sua música. Segundo Cowell, “a chave para a igualdade de condições entre música e dança repousava sobre o planejamento formal de grande escala.” (Miller, 2002, p. 4)

Sendo assim, Cowell propõe a criação e a utilização de *block-units*, blocos de unidades que bailarinos poderiam “expandir, contrair, repetir, omitir, transpor, inverter ou misturar de várias maneiras – permitindo ao som corresponder à coreografia sem perder seu valor”. A composição desses blocos de unidades, que poderiam ser frases, seções, ou motivos, com potencial para “flexibilização”, geraria um número maior de “seções irregulares e diversidade nas durações das frases”, possibilitando a criação de ricas seções contrapontísticas em relação à dança. (2002, p. 4)

Abaixo serão citadas e comentadas as principais ideias práticas contidas no artigo de Henri Cowell, *Relating music to concert dance* (1937), e como essas ideias podem ser colocadas em prática, nos dias de hoje, com a utilização de *softwares* de gravação de música.

1. Cada frase melódica deve ser construída de maneira que possa ser expandida ou contraída em tamanho ou duração, pelo encurtamento ou alongamento de certas notas principais;
2. Cada frase deve ser construída de maneira que possa ser usada como um bloco de unidades<sup>53</sup> na estrutura geral da composição. Isso significa que essa frase poderá ser seguida de outra frase, ou poderá ser repetida, na mesma forma ou em uma forma variada se for desejado estendê-la nessa parte da dança. (*apud* TECK, 2011, p. 88).<sup>54</sup>

Quanto à utilização dos blocos de unidades foi mencionado anteriormente a utilidade que programas de computador podem ter na

---

mesma].” (*apud* TECK, 2011, p. 87)

<sup>53</sup> *block-units* (COWELL *apud* TECK, 2011, p. 88).

<sup>54</sup> Todas as traduções do presente capítulo são de nossa autoria.

manipulação de tais blocos em tempo real dentro do estúdio ou em espetáculos de dança. A representação visual de tais blocos na tela do computador ilustra o material sonoro através de cores e *shapes*, e tem sua manipulação facilitada pelo uso do *mouse*.

Essa ferramenta tecnológica favorece o 3º tópico:

3. Cada seção deve ser construída de modo que seja capaz de ser longa ou curta, de acordo com as repetições empregadas nas frases, podendo ser capaz de repetir ou não. (p. 88-89).

No caso das seções, o uso do programa de computador facilita a repetição e a omissão de trechos específicos, através das ferramentas de *loop* e *mute* respectivamente, de acordo com a necessidade da dança.

É possível perceber como, para Cowell, a flexibilidade das seções contribui para “adequar” a música à dança. Nesse caso, vale perguntar se realmente é possível manter a identidade da composição com o uso de tantas variações. Ou será que a própria composição musical se dá em outros termos, isto é, como estrutura aberta que potencializa possíveis mudanças e variações?

4. Frases e seções devem ser arranjadas, em cadências finais, de modo que possam ser alternadas, e não aparecer sempre na mesma ordem. Por exemplo, vamos supor que 3 seções diferentes estão sendo utilizadas. Na primeira vez em que aparecem na ordem 1, 2, 3, 1; e em seguida na ordem 2, 3, 2, 1. Em caso de nem todas as ordens de sequência serem possíveis, o compositor poderá indicar quais podem ser empregadas. (p. 89).

Apesar de que esse modo de ordenamento do material pode trazer um caráter fragmentado ou então criar pontualmente encadeamentos bruscos na articulação dos elementos, a escolha estética do compositor pode atenuar ou subtrair esses problemas.<sup>55</sup>

Quanto à instrumentação, Cowell adverte que:

<sup>55</sup> Aqui encontramos um ponto de contato entre a técnica de formas elásticas e as *chances operations* de Cage e Cunningham, em que seções, frases e movimentos coreográficos eram “embaralhados” e sorteados ao acaso. Com a diferença essencial de que no caso destes criadores, o que determinava o que seria utilizado na composição, tanto musical quanto coreográfica, era um jogar de dados ou o livro *I Ching*, e no caso de Cowell o que ditava as escolhas do compositor eram as coreografias.

5. Se os instrumentos de percussão são utilizados, devem ser escritos de maneira que os ritmos possam ser tocados em diferentes grupos de instrumentos – isto é, o que pode ser tocado em *wood-blocks* pode ser substituído por um tom-tom indiano, etc. Além disso, deve haver um conjunto completo de partituras para se utilizar no caso de uma grande *performance*, mas algumas destas partituras devem indicar os ritmos principais, de modo que seja possível reduzir o número de instrumentos utilizados e ainda preservar seu contorno.<sup>56</sup> (p. 89).

Assim sendo, independente dos instrumentos disponíveis no estúdio de dança, a peça será sempre possível de ser ensaiada e executada. Além disso, muitos professores de dança utilizam, até os dias de hoje, instrumentos de percussão em suas aulas. Como foi mencionado no primeiro capítulo, a ausência de elementos melódicos e harmônicos desses instrumentos possibilita a autonomia por parte da dança em relação ao material musical, a utilização destes instrumentos pode ser encarada como uma maneira de “despir” a música de alguns de seus elementos mais característicos, possibilitando uma relação som-movimento mais aberta.

Assim somos conduzidos diretamente ao próximo princípio:

6. A parte melódica e harmônica do trabalho deve ser organizada de modo que tudo possa ser tocado no piano, normalmente o instrumento à disposição para ensaiar [...] também é desejável ter outros instrumentos melódicos usados para *performance*; partituras opcionais para os instrumentos devem ser incluídas. Estas devem ser dispostas de maneira que qualquer instrumento de orquestra possa tocar a melodia principal, no caso de uma pequena apresentação; ou no caso de uma grande apresentação, vários [instrumentos] podem ser usados. (p. 89-90).

Nesse contexto, Cowell se volta para as possibilidades práticas da execução das obras e da disponibilidade de encontrar determinados instrumentos musicais. A escolha do piano (presente em boa parte dos estúdios de dança) favorece a escrita voltada para um instrumento que possa ser utilizado de fato nos ensaios e apresentações. Quanto à partitura, se observa uma preocupação do compositor em manter o caráter da obra através da escolha dos instrumentos: a parte aguda deve ser “tocada pela flauta ou violino, a parte intermediária pela viola ou clarineta, a parte grave pelo violoncelo ou fagote, etc.” (p. 89)<sup>57</sup>

<sup>56</sup> *outline* (COWELL *apud* TECK, 2011, p. 89)

<sup>57</sup> Em entrevista à Henry Gilfond, o compositor e professor de criação coreográfica, Louis Horst diz o seguinte: “O instrumento de corda é instrumento da corte e não tem nada a ver

7. A obra inteira pode ser curta, a duração mínima deve ser determinada pela apresentação de cada frase e seção uma única vez, ou o tempo que for desejado, adicionando repetições *ad libitum*. (COWELL, 1937 *apud* TECK, 2011, p. 90).

Foi percebido durante esta pesquisa, em nossas experimentações no estúdio, a necessidade, por parte dos bailarinos e coreógrafa, da repetição e do aumento de determinadas seções da música. Repetições *ad libitum* se faziam possíveis devido ao uso do computador ao invés de músicos. Com o uso do cursor do programa de gravação qualquer trecho da música era repetido sem grandes esforços. Desse modo, criava-se facilmente um *loop* de qualquer seção, frase ou trecho da composição.

Cowell conclui que, a composição ideal para trabalhar com dança seria uma espécie de jogo de múltiplas opções para adaptar sons à dança, assim “a obra terá, em qualquer de suas versões, forma; e ao mesmo tempo em que será facilmente adaptável às modificações e liberdades tão essenciais à criação do bailarino.” (*apud* TECK, 2011, p. 90) Sob esse ângulo, a função do compositor é preparar estruturas em que “o ritmo individual, as frases, as seções e a orquestração rítmica e tonal sejam elásticas”, desse modo possibilitando o “ajuste”, o “arranjo” dos materiais como jogos de montar. Estas estruturas fornecem em sua gênese opções de repetição, variação e supressão de determinados trechos, de acordo com a necessidade da coreografia. (p. 88-89)

O compositor Norman Lloyd (1909-1980) descreveu do seguinte modo a apresentação da música de *Immediate Tragedy*, composta por Cowell para coreografia de Martha Graham:

---

conosco aqui; no entanto, não é totalmente inconcebível que as cordas possam ser utilizadas em composições para dança. As madeiras são instrumentos primitivos, mais apropriadas à dança moderna.” (*apud* TECK, 2011, p. 51). Ele acrescenta que a dança é uma arte “neo-primitiva” (o autor não explica essa expressão) e que “madeiras acrescentadas de metais e tambores são especialmente apropriadas para a arte primitiva”, pois “metais fornecem uma nova vitalidade à dança.” (p. 51) Impossível não pensar no fagote de *Le Sacre du Printemps* ou de outras coreografias em que as madeiras tenham papel de destaque. Deve-se lembrar que a Dança Moderna foi desenvolvida na mesma época em que novos timbres foram explorados em concertos, com destaque cada vez maior para os instrumentos de percussão.



Sem saber quão longas seriam as seções da dança, Cowell inventou um método que ele chamou de forma elástica, através da qual sua música seria adaptada<sup>58</sup> à dança. Eu me lembro do dia em que a música chegou a Bennington<sup>59</sup>, Louis Horst e eu demos uma olhada e concordamos que nunca havíamos visto nada igual antes. Cowell havia escrito duas frases básicas para serem tocadas por oboé e clarineta. Cada frase poderia ser executada em 2, 3 ou 8 compassos e assim por diante. Tudo que foi preciso fazer foi encaixar uma frase musical de 5 compassos em uma frase de dança de 5 compassos – ou fazer sobreposições, quando julgadas necessárias. (*apud* TECK, 2011, p. 92).

Segundo Lloyd, “o processo demorou cerca de uma hora e o efeito final foi de unidade completa” entre música e dança (p. 92).

Nesta pesquisa, foi constatado, durante os experimentos de improvisação dentro do estúdio de dança com os bailarinos, como esse tipo de procedimento, o uso de formas elásticas, é próprio para o trabalho com dança. Pois além de ter sua música adequada ao movimento corporal, o compositor tem a possibilidade de fazer um esboço de ideias para a composição e “testar” essas ideias em tempo real com os bailarinos *in loco*.

Assim sendo, ao se trabalhar com formas abertas e, portanto, “vivas”, em que um rearranjo das partes de um todo pode ser realizado facilmente de acordo com a necessidade dos movimentos, dos andamentos; e que se conforme com as orientações da coreógrafa, podemos conferir uma sensação de frescor à composição musical. Em uma ocasião, durante os nossos ensaios no estúdio, a coreógrafa Eunice Oliveira pediu que eu aumentasse uma seção específica de uma das composições utilizadas nos experimentos, para permitir o desenvolvimento dos movimentos. “O movimento precisa de tempo para acontecer”, mencionou a coreógrafa; e em outra ocasião, manifestei minha vontade de retirar um trecho da composição e fui “impedido” por ela, pois achava o trecho “necessário” (OLIVEIRA, 2011, informação verbal).

<sup>58</sup> *Matched* no original. (*apud* TECK, 2011, p. 92).

<sup>59</sup> Criada por Martha Hill e Mary Shelly, em Vermont (EUA), em 1934, a Escola de Dança de Bennington, é considerada um “estímulo único para a expansão da dança moderna como forma de arte”. (TECK, 2011, p. 93) A pioneira escola de dança promovia festivais de verão que desempenharam papel crucial no desenvolvimento das artes nos Estados Unidos.

Com o decorrer da pesquisa foi observado que o uso de formas mais livres pode acarretar um aspecto disforme<sup>60</sup> à composição quando ela é usada apenas para se adequar à dança. Porém, em certas passagens da música foi indispensável esta escolha, tendo em vista o caráter dialógico da relação música e dança.

### 3.2 Unidades formadoras: James Tenney e a formação de *Clangs*

O compositor como um criador de objetos bonitos deve ser substituído em importância pelo ouvinte, que sensibilizado pelos sons, é conduzido a uma tomada de consciência da unidade de todas as coisas. (CAGE *apud* SIMMS, 1996, p. 346).

Se de Cowell foram incorporadas as *formas elásticas* e as maneiras de aumentar, encurtar, repetir, omitir e “embaralhar” frases, seções e *block-units*, foi por meio das ideias do compositor e teórico James Tenney (1934-2006) que foi conferida unidade e estrutura a tais blocos.<sup>61</sup>

Em seu livro, *Meta-hodos: A Phenomenology of 20th-Century Musical Materials and an Approach to the Study of Form* (1961), o compositor faz uma reflexão acerca dos novos materiais sonoros e das novas estruturas musicais do século XX. Para criar um novo conjunto de conceitos com vistas a acomodar esses novos materiais sonoros, Tenney se apropria de princípios de organização das artes visuais e os aplica na criação de leis de percepção e unidade formal auditiva.<sup>62</sup>

Segundo Tenney, a nova música e os novos materiais musicais apresentam uma complexidade de estruturas e conteúdos, não somente porque consistem no resultado de rearranjos de elementos tradicionais já existentes, mas porque os próprios elementos e materiais sonoros sofreram mudanças. Essas mudanças, esses novos materiais, afetaram as estruturas,

<sup>60</sup> O que não seria um problema de fato. Segundo o compositor e teórico inglês Michael Nyman (1944), a “forma se torna assim um conjunto do crescimento e acúmulo de coisas que se juntaram no espaço-tempo da peça.” Uma das características da música intitulada pelo autor como música experimental no livro *Experimental Music – Cage and Beyond* (1974), é a possibilidade de “subverter a noção de forma.” (1999, p. 40)

<sup>61</sup> Deve-se deixar claro que não é objetivo deste trabalho entrar em detalhes e aprofundar as idéias de James Tenney, mas apresentar conceitos provenientes das artes visuais que devidamente adaptados à música, contribuíram para o nosso processo criativo.

<sup>62</sup> Usaremos a expressão sonora ou auditiva para a tradução de *aural*.

influenciando inclusive a escuta musical, a maneira de ouvir e de perceber música, “nossa maneira de escutar foi afetada.” (2000, p. 4)

Adicionalmente, a música nova incorpora sons e diversas formas de ruídos ao processo de composição. Linhas melódicas mais dissonantes, sons percussivos, ambiências urbanas (paisagens sonoras), sons eletrônicos criados em estúdio – enfim, “os elementos não se limitam a notas musicais” – qualquer fonte sonora pode ser usada para composição. (Tenney, 2000, p. 8) Desse modo, tendo em vista a lacuna que resulta entre teoria e práticas de escuta, Tenney sugere que o nosso quadro conceitual acerca do som seja expandido para abrigar as novas complexidades.<sup>63</sup> O primeiro pré-requisito, então, será o de construir “um princípio de equivalência” entre os sons (p. 9).

Para tal, Tenney se baseia nas ideias de Max Wertheimer sobre as estruturas de organização das formas de percepção,<sup>64</sup> a começar pelos fatores de unidade de coesão e separação<sup>65</sup> que operam dentro de sistemas de pontos e linhas em um campo visual. Tenney sugere que com uma simples tradução dos termos visuais para os sonoros pode-se apreender e aplicar diversos desses princípios na música: “muitos dos princípios de organização de formas visuais podem também agir na percepção auditiva.” (p. 28) Conforme o propósito de sua pesquisa, Tenney se pergunta então sobre “quais os fatores responsáveis pela unidade ou pela singularidade de um *clang*” e, ainda, pela separação de um e outro *clang* em uma sequência. Tenney sempre levará em consideração a percepção auditiva para nortear sua análise. (p. 26)

Através de análise de trechos de obras de música nova (Varèse, Webern e Ives, entre outros) e da desconstrução de expressões e conceitos tradicionais do âmbito da música, tais como “frase”, “tema”, “acorde”, “progressão de acordes”, e até mesmo “melodia” e “harmonia”, Tenney cria um novo conjunto de conceitos sobre *som* e *configuração-sonora* com o objetivo de

---

<sup>63</sup> O problema não é realmente uma falta de familiaridade, mas de um hiato quase total entre teoria musical e prática musical. Assim, mesmo quando as novidades de vários estilos e técnicas musicais do século XX tornam-se completamente familiares, certas ‘complexidades’ permanecem fora do nosso atual quadro conceitual, e está claro que este quadro conceitual precisa ser expandido. (TENNEY, 2000, p. 4)

<sup>64</sup> *Laws of Organization in Perceptual Form* (1923). (2000, p. 28)

<sup>65</sup> “*cohesion*” e “*segregation*” (TENNEY, 2000, p. 28).

aplicar as leis de percepção extraídas do âmbito das artes visuais, a saber, elemento, *clang* e sequência.

O mais importante destes conceitos para a nossa proposta é o conceito de *clang*, definido da seguinte maneira: “qualquer som ou configuração sonora que é percebido como uma unidade básica musical ou *gestalt*<sup>66</sup> auditiva”, uma unidade-formadora. Uma extensão do conceito de *objet sonore*<sup>67</sup> de Pierre Schaefer, porém focado na percepção do objeto ao invés de em sua manipulação acústica ou técnica, o conceito de *clang* pode ser aplicado a qualquer música, instrumental ou eletrônica, “quer sejam empregados sons naturais ou sintéticos, quer suas implicações psicológicas sejam abstratas ou concretas.” (TENNEY, 2000, p. 25)

Dos fatores de coesão e separação das artes visuais delineados por Tenney, foram selecionados os fatores de proximidade, semelhança, intensidade e repetição, tendo em vista o planejamento e organização dos processos e elementos musicais relativos à presente pesquisa. Assim, essas qualidades objetivas de percepção são formadoras de unidade (*clangs*).

O sentido de proximidade, como é definido por Max Wertheimer, diz o seguinte: “em um conjunto de elementos visuais similares, aqueles que estão próximos no espaço tenderão naturalmente ou espontaneamente a formar grupos de percepção.” (*apud* TENNEY, 2000, p. 28). De modo semelhante, quando o espaço é substituído pelo tempo, há uma correlação entre elementos visuais e sonoros (p. 28).<sup>68</sup>

Quanto ao fator de “semelhança”, Tenney se refere a “um conjunto de elementos visuais”, que por similaridade, “tendem a ser agrupados pelo olho.” (WERTHEIMER *apud* TENNEY, 2000, p. 29) Desse modo, na

---

<sup>66</sup> Palavra de origem alemã, [...] *Gestalten* significa “dar forma, dar uma estrutura significativa.” O termo *gestaltung*, que implica uma ação prevista, em curso ou acabada, parece ser mais adequado para esse contexto. *Gestaltung* significa um processo de dar forma, uma “formação” (GINGER, 1987, p. 13).

<sup>67</sup> A expressão foi criada pelo compositor Pierre Schaeffer “para descrever a menor partícula autônoma de paisagem sonora.” Embora este som possa ter uma referência, “por exemplo, um ‘sino’”, ele deve ser “considerado em seu aspecto sonoro,” puramente, isto é, “independente de sua fonte e de qualquer conteúdo semântico.” (COX; WARNER, 2009, p. 413) Para Tenney, o “*object sonore* é definido como qualquer som ou série de sons gravados em disco ou fita de modo que o processo de composição envolva automaticamente a equivalência potencial de vários elementos” (2002, p. 25).

<sup>68</sup> Tenney usa o termo analogia para se referir à correlação entre elementos visuais e sonoros. Não cabe aqui uma discussão sobre a adequação deste termo para o desenvolvimento deste trabalho.

música a percepção de semelhança ocorre quando reconhecemos os elementos pelo “ouvido”.

Segundo Tenney, “qualquer atributo característico do som” será determinante – para coesão ou segregação – para a criação de unidades formadoras, *clangs*, por exemplo: ritmo, timbre, ataque, melodia, dinâmica e articulação. Eventos musicais que apresentam certa semelhança, portanto, podem ser agrupados, principalmente se estiverem próximos no espaço-tempo.

Nesse contexto, Tenney amplia a sua discussão ao explicar a relação complementar entre os conceitos de proximidade/semelhança e simultaneidade: “Em uma coleção de elementos sonoros, aqueles que são simultâneos ou contíguos tenderão a formar *clangs*, enquanto que a relativa separação no tempo produzirá segregações.” (p. 29) Quanto à semelhança entre os elementos musicais, Tenney aponta para o fato de que muitas vezes dois ou mais parâmetros, por serem semelhantes, podem gerar sentido de coesão.

Um parâmetro pode ser contrário a outro com respeito ao funcionamento do fator de semelhança. Mas é a existência de um grau relativamente elevado de semelhança em um dos parâmetros que é a força unificadora de tais *clangs*. (p. 31).<sup>69</sup>

Conforme Tenney, parâmetros como dinâmica, envelope, densidade horizontal e vertical obedecem ao mesmo princípio (p. 32).

Aquela relação complementar entre proximidade/semelhança e simultaneidade é relevante para esta pesquisa, pois muitos *clangs* utilizados para criação se caracterizam pelas simultaneidades. Assim, distorções digitais, sons concretos e ambiências em *Dolcerino* formam um *clang* de grande densidade.

Os fatores de proximidade e semelhança não são os únicos envolvidos na organização de unidades de percepção, contudo, os mais básicos e decisivos na determinação de *clangs* e sequências. Há os fatores

---

<sup>69</sup> Para exemplificar essa ideia Tenney faz uso de um trecho de *Octandre* de Varèse para demonstrar que a similaridade de altura das notas: fa, mib e re é mais agregadora do que a diferença de timbre entre a clarineta e o trompete, na formação de um *clang*. (p. 30)

secundários, que, para o nosso propósito, são discutidos nos próximos parágrafos.

Apesar de entendido e empregado com frequência por compositores e intérpretes para criar clímax, desenvolver tensão ou intensificar uma passagem musical, o conceito de intensidade pode ser compreendido de forma mais ampla. Segundo Tenney,

É comum na experiência musical que uma maior intensidade subjetiva seja associada a uma elevação na altura das notas, um aumento de dinâmica ou de andamento, etc. Da mesma forma, a mudança de um timbre 'suave' ou 'doce' para uma sonoridade mais 'áspera' ou 'penetrante', ou de um intervalo mais consonante para um intervalo mais dissonante, é percebido como um aumento de intensidade subjetiva. (2000, p. 35).

Tenney acrescenta que onde há momentos de mudança mais intensa em um parâmetro qualquer há um “foco” de atenção nesse trecho: “a atenção não é distribuída de maneira uniforme entre os elementos que compõe um *clang*, mas concentra-se de maneira mais acentuada em alguns elementos do que em outros.” (p. 36) Esse momento de “foco” de atenção é chamado de ponto focal.<sup>70</sup> Tenney faz uso de uma ideia visual, o foco da câmera ou da lente, para enfatizar uma relação de contraste entre “figura e fundo”. Na música, essa relação é “construída” da seguinte maneira:

Quando a atenção está focada em um elemento mais diretamente do que em outros em um *clang*, a importância musical relativa dos vários elementos deve ser diferente, com os de menor intensidade tendo um papel secundário na configuração total. (p. 40).

Essa “importância musical relativa” dos vários elementos sucede por meio de uma hierarquia entre os elementos musicais, como se houvesse um destaque para os momentos de maior intensidade em um *clang*, centralizando maior atenção por parte do ouvinte; ou como se houvesse um indicador,<sup>71</sup> o que faz lembrar a ideia do “ponto de estrutura” mencionado por Jordan ao se referir às escolhas do coreógrafo Mark Morris.<sup>72</sup>

<sup>70</sup> *Focal point.*

<sup>71</sup> *marker.*

<sup>72</sup> Informação das pag. 23 da presente pesquisa: “por escolher alguns acentos para traduzir em movimento corporal, e não todos, ele confere um destaque a esses momentos escolhidos.” (JORDAN, 2012, informação verbal)

Ao aprofundar este seu ponto de vista, Tenney chama a atenção para duas formas de comportamento dos elementos em relação à nossa percepção:

- 1) Se as diferenças de intensidade de vários elementos não é grande, os elementos mais intensos tendem a chamar mais atenção<sup>73</sup> do ouvinte do que os de menor intensidade;
- 2) Se as diferenças de intensidade de alguns parâmetros é considerável, *clangs* sucessivos tendem a ser formados a partir dos elementos mais intensos, onde há acentos. (p. 41).

Enfim, o fator de repetição traz relativa independência. Tenney explica que este fator pode determinar a organização da percepção mesmo quando outros parâmetros tendem a formar agrupamentos diversos:

Se a repetição de algum perfil paramétrico é percebido dentro de uma série de elementos sonoros, isto pode produzir uma subdivisão de todas as séries em unidades correspondentes à forma repetida – a separação entre as unidades de percepção ocorrendo no ponto imediatamente antes do primeiro elemento repetido. (p. 41).

Apesar de não oferecer maiores explicações sobre esta questão, Tenney afirma que este conceito, compreendido como forma de apreensão objetiva de estruturas musicais, está associado à memória, uma vez que há “um processo de comparação entre o que está sendo ouvido com o que já foi ouvido” (p. 49). Assim sendo, percebe-se que os fatores de repetição e semelhança se relacionam, pois é preciso perceber que algo se parece para reconhecer que, a longo prazo, algo está se repetindo.

Na última seção de *Meta-Hodos*, Tenney tece importantes considerações quanto ao conceito de forma em música. Segundo o autor esta definição está ligada a duas concepções simultâneas: a primeira (*shape*) tem a ver com o contorno ou feitio da configuração sonora; está mais ligada ao aspecto externo, à sua superfície aparente; a outra concepção está relacionada à estrutura, ao aspecto interno da forma, suas inter-relações e conexões internas. Esta última noção do conceito, a de estrutura, pressupõe por sua vez a existência de “partes subordinadas entre si”. E para Tenney, “só pode haver partes quando há diferença”. Isto significa, no caso da

---

<sup>73</sup> *sharper focus*.

música, que as estruturas são percebidas de modo hierárquico, no tempo, como diferenças entre um momento e outro.

Após a compreensão das definições dos fatores de percepção de unidade e separação regidos pelas leis de organização, na percepção formal das artes visuais, será demonstrado a seguir, como o fator de repetição se faz presente, ou mesmo, determinante na formação de unidades nas composições de “processo” de Steve Reich.

### 3.3 Steve Reich: repetição, processos e “padrões resultantes” (*phasing*)

Com as ideias de James Tenney, identificou-se o modo como o material sonoro foi estruturado para criar unidades formadoras. As formas elásticas de Henri Cowell foram úteis para o planejamento da organização do material sonoro com o objetivo de adequá-lo praticamente à dança. Já as técnicas do compositor Steve Reich (1936), principalmente aquelas do início de sua trajetória composicional, ofereceram uma reflexão acerca das possibilidades de se buscar uma via de composição baseada em um processo de gravação aberto a resultados não intencionais – em que o material musical “segue seu curso” e cria sua própria estrutura.

Entre a metade dos anos 60 e início dos anos 70, Reich realizou experiências com gravação e manipulação de *loops*<sup>74</sup> em fita magnética, o que acidentalmente o levou a descobrir novas técnicas de composição influenciadas por máquinas e repetições. Segundo Paul Hillier, editor do livro *Writings on Music*<sup>75</sup> (2002), suas composições se caracterizam principalmente pela utilização de “um padrão de transformações autorreguláveis, em que duas ou mais vozes se repetem simultaneamente.” Este padrão gera um “processo de transformação gradual” (2002, p. 4).<sup>76</sup>

No ano de 1964, Reich passa a realizar experimentos em música concreta. Com a intenção de aumentar a natureza melódica de vozes “faladas”

<sup>74</sup> Expressão de origem inglesa para andar em círculos. Em música, é utilizada para referir estruturas que se repetem como *ostinatos*, muito usado em música eletrônica.

<sup>75</sup> Livro que reúne os artigos escritos por Steve Reich entre 1965 e 2000.

<sup>76</sup> Hillier afirma que essas mudanças graduais que ouvimos durante o processo “surtem do processo em si e não são arbitrariamente imposta de fora.” (p. 4)



e ao mesmo tempo preservar sua compreensão, Reich cria *ostinatos* e efetua outras manipulações a partir de palavras e frases gravadas em fita magnética. Esses experimentos levam a descoberta do processo de *phasing*,<sup>77</sup> que pode ser observado em uma de suas peças de começo de carreira, chamada *Come Out* (1966) (Simms, 1996, p. 407). Nesta peça, Reich seleciona a frase ‘*Come out and show them*’ (palavras de um jovem preso em tumultos no Harlem) e constrói um processo de repetição. Reich “distorce as palavras além da compreensão, mas cria ritmos de mudança gradual e novos fragmentos melódicos pela interação entre os canais.” (p. 407)

Em seu artigo *Music as a Gradual Process* (1968), Reich se refere ao processo gradual não como a um processo de composição, mas como “trechos musicais que são literalmente processos”, e que esses processos musicais “determinam simultaneamente as escolhas ‘nota-a-nota’, assim como a forma da composição.” (2002, p. 34)

Em entrevista concedida a Michael Nyman (1970), Reich descreve a maneira como utilizou a fita magnética para compor *Come Out* (1966):

Primeiro eu fiz um *loop* da frase ‘*come out to show them*’, e gravei esse *loop* no canal 1 do *whole reel*<sup>78</sup> de um segundo gravador. Depois comecei a gravar o *loop* no canal 2; depois de alinhar os dois *tracks*, com meu polegar no *supply reel*<sup>79</sup> do gravador, fui puxando [a fita] pra trás muito lentamente (eu estava literalmente atrasando a fita, mas a uma velocidade imperceptível) até ‘*come out to show them*’ se transformar em ‘*come out-come out/show them-show them*’ (algo como a duas colcheias de distância). Então fiz um *loop* dessa relação de atraso entre os dois canais, e o coloquei no canal 1 novamente, puxei para trás com o polegar até que estivesse a quatro colcheias de distancia do som inicial e pudesse ser ouvido como uma série de batidas iguais, bastante distintas melodicamente. Depois eu fiz um *splice*<sup>80</sup> juntando a fita com duas vozes com a fita com 4 vozes, encaixando perfeitamente com uma pequena variação de timbre resultado de toda essa adição, e de repente um movimento no espaço. Nesse ponto eu dividi novamente em 8 vozes e as separei das outras por uma fusa, para que a coisa toda começasse a balançar, depois eu fui abaixando lentamente o volume e colocando os dois *takes* juntos. (2002, p. 53).

<sup>77</sup> Uma espécie de relação entre duas ou mais vozes simultâneas que saem de “fase”, saem de “sincronia”, criando uma sensação de atraso ou desencontro entre as vozes.

<sup>78</sup> *whole reel* - parte principal do rolo que contém a fita magnética - normalmente trabalha junto ao *pinch roller* na tração da máquina (Kuster, 2011, informação *email*)

<sup>79</sup> *supply reel* - parte do rolo que inicialmente fica vazio e depois vai enchendo à medida que a fita toca (idem)

<sup>80</sup> *splice* - emenda realizada na fita magnética (faz um corte na fita e o *splice* é a fita adesiva usada para juntar as duas pontas) (idem)

A respeito da importância do processo em Reich, Hillier comenta que “o brilho particular de Reich reside em fazer padrões melódicos e rítmicos aparentemente simples, e produzir ambiguidades sonoras surpreendentes.” Ao deslocar pequenas estruturas ou frases, Reich cria uma “nova perspectiva acerca do material, seus padrões e suas frases.” (2002, p. 4-5)

Após esses experimentos com os *loops* e a fita magnética, em peças como *Come Out* e *It's Gonna Rain* (1965), Reich começa a adaptar essas descobertas a outros contextos de composição. O compositor havia encontrado quase acidentalmente o processo de *phasing* e desejava aplicá-lo em composições com instrumentos tradicionais.<sup>81</sup> Nesse sentido, o seu primeiro trabalho nessa direção foi *Piano Phase* (1967), em que Reich transferiu o processo de *phasing* da fita magnética para uma instrumentação de dois pianos;<sup>82</sup> ou seja, a partir de um uníssono, há um deslocamento gradual de uma pequena célula. Aos poucos, ambos os pianistas retornam para o padrão em uníssono. Na partitura de *Piano Phase* há uma bula de explicação intitulada *Directions for playing*, em que Reich fornece instruções quanto ao número indefinido de repetições (“mais do que o mínimo e menos do que o máximo”); quanto à duração da peça (“por volta de 20 minutos”) e à *performance* (posicionamento dos instrumentistas).<sup>83</sup>

Em entrevistas e artigos Reich confidenciou que sempre buscou uma relação orgânica com a *performance*. O seu objetivo deriva, então, da necessidade de estimular processos que dependam menos da partitura e mais do *interplay* entre os músicos, “de subjugar o ‘eu’ à música e experimentar o êxtase que vem de se sentir parte e de sentir prazer na relação entre as partes desse todo.” (p. 90) Interessa a Reich, portanto uma relação entre formas de repetição mecânica, dita minimalista, e um estado de

<sup>81</sup> A fita [...] me fez perceber certas ideias musicais que a princípio só poderiam sair das “máquinas”; [...] a fita me fez atingir uma música instrumental que eu nunca teria alcançado apenas observando a música ocidental ou a música de outros lugares do mundo.” (p. 53)

<sup>82</sup> Esse processo foi descrito pelo teórico R. Simms, no livro *Music of the twentieth century* (1996), da seguinte maneira: “dois pianistas tocam uma célula breve repetida em uníssono, um dos pianistas, então, gradualmente acelera o andamento e vai saindo de fase com o outro pianista. Por fim, os dois pianistas retornam ao uníssono.” (1996, p. 407-408)

<sup>83</sup> Reich não faz uso de improvisação no que diz respeito à execução dos intérpretes, “eu não estou interessado em improvisação.” O que interessa a Reich é a “música que trabalha exclusivamente com transformações graduais no tempo.” (p. 81)

“transe” atingido no decorrer do processo (2002, p. 82). Ou seja, abrir mão do processo decisivo, em parte, pode ser um processo surpreendente pelo surgimento de resultados não intencionais, não esperados.

Essas peças, em que há o processo de *phasing* de Reich, acabam por gerar, como resultado da repetição excessiva, “fragmentos melódicos e ritmos secundários” que fazem uma transição que nunca cessa, mudando a ênfase de acentos e tempos fortes da música. Para Reich, esses fragmentos incluem “sub-melodias ouvidas entre padrões melódicos repetitivos, efeitos estereofônicos de acordo com a posição do ouvinte, pequenas irregularidades na *performance*, harmônicos gerados ou notas diferentes” (2002, p. 35).

Para que esses padrões secundários sejam percebidos, Reich utiliza instrumentos ou sons de mesmo timbre, o que por sua vez, além de conferir uniformidade à música também alimenta o processo de geração de subprodutos e fragmentos “não intencionais”.<sup>84</sup> Esta conduta pode ser observada na ilustração presente na bula da partitura de *Piano Phase* abaixo:

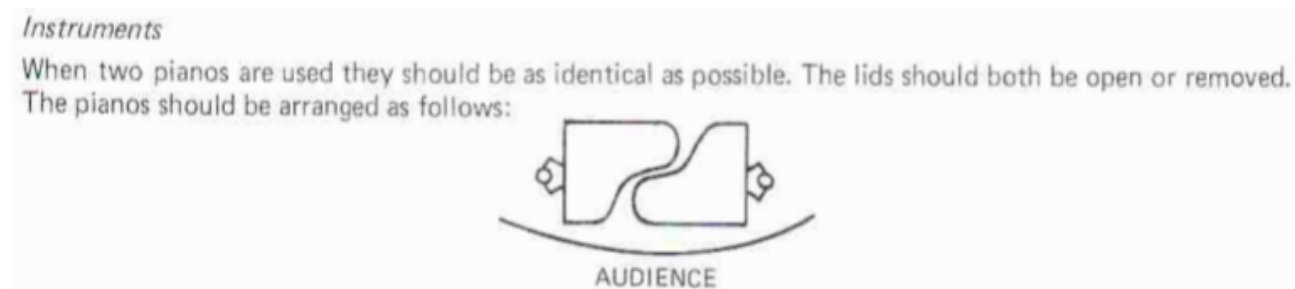


FIGURA 2 – DIRECTIONS FOR PLAYING

FONTE: *Piano Phase playing score* (1967)

<sup>84</sup> “Um dos aspectos mais facilmente perceptíveis da minha música é [o fato de que é] escrita para grupos de dois ou mais instrumentos iguais. A partir de *It's Gonna Rain* para *loops* em duas fitas magnéticas iguais saindo de fase, e através de outras peças de fita magnética como *Come Out* e *Melodica*, até peças instrumentais, como *Piano Phase* para dois pianos, *Violin Phase* para quatro violinos, *Phase Patterns* para quatro órgãos elétricos, e as três primeiras seções de *Drumming*. Isso foi necessário porque o processo de *phasing* só é claramente audível quando duas ou mais vozes que se deslocam umas contra as outras são idênticas em timbre, e, portanto, se combinam para formar um padrão resultante completo no ouvido.” (p. 66)

Em algumas de suas obras desse período, Reich ainda reforça esses fragmentos de ritmos e melodias secundárias, dando instruções aos músicos para que dobrem essas submelodias, “sublinhando-as para o público” (Simms, 1996, p. 410). Como no excerto da partitura de *Piano Phase*, em que o piano do sistema de baixo, já fora de fase e acelerado, acentua partes das notas do piano do sistema de cima:

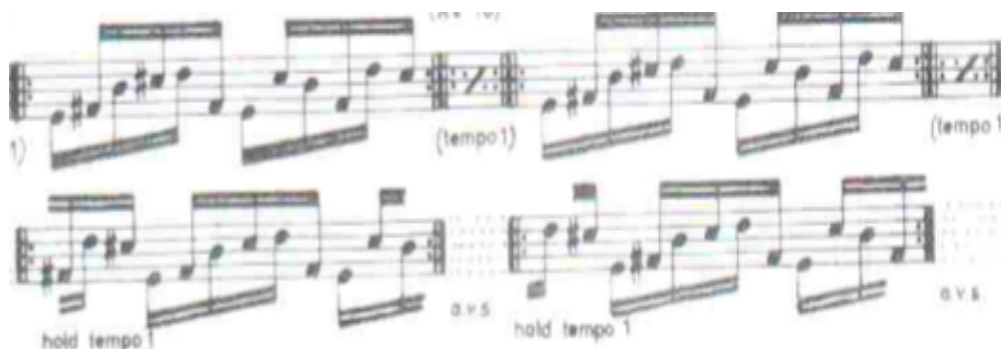


FIGURA 3 – SUB-MELODIAS DE *PIANO PHASE*

FONTE: *Piano Phase* playing score (1967)

A partir de 1973 a música de Steve Reich toma outras direções. Apesar de não retomar os processos de *phasing* de sua obras anteriores, Reich ainda faz uso de padrões repetidos e cria ricas texturas com sobreposição de acordes que se movem “em câmera lenta” e linhas melódicas vivas que lembram sua fase inicial (SIMMS, p. 410).

Esta concepção focada na criação de um mecanismo que alia o material inicial a um processo que gera automaticamente a forma e o conteúdo da obra, foi utilizada na peça *Plano Primo*, composição utilizada nos experimentos com os bailarinos dentro do estúdio de dança e no vídeo-dança *Vagão*.

### 3.4 Coda: Brian Eno e o estúdio como ferramenta de composição

O efeito que a fita proporciona é o de realmente colocar a música em uma dimensão espacial, tornando possível encurtá-la ou expandi-la. (ENO, 1983 *apud* COX; WARNER, 2002, p. 129).

O compositor e produtor inglês Brian Eno (1960), em artigo escrito originalmente para a revista *Down Beat* (1983), levanta algumas ideias que estendem e complementam a compreensão acerca dos experimentos de *tape loops* de Reich nos anos 60. A gravação de sons em um estúdio de composição permite ao compositor armazenar o seu material e posteriormente executá-lo para edição e processamento. Diz Eno que “a mudança para a fita foi muito importante”, pois o material que se encontra gravado na fita “torna-se uma matéria-prima que é maleável e pode ser silenciada, cortada e reversível.” (p. 18) Essa ferramenta de composição, portanto, gera uma familiarização com detalhes muitas vezes não intencionais por parte do compositor.

Com o incremento do número de pistas, ao longo dos anos, isto é, da transformação da fita magnética em gravador multipistas, o processo de gravação e consequentemente o de composição passa a ter uma abordagem de soma, de adição<sup>85</sup> de outros elementos sonoros.<sup>86</sup>

Segundo Eno, surge assim, uma área particular da composição, a composição “de estúdio”,<sup>87</sup> em que o compositor ou produtor musical já não utiliza o estúdio com uma “concepção de obra fechada, mas a partir de um esqueleto da peça, ou com nada”, realizando todo o processo de criação dentro do estúdio de gravação” (p. 129). Esse tipo de composição “de estúdio” acarreta a fusão entre compositor e *performer*, ou melhor, o compositor passa a ser também o *performer*, o “executor” da obra, aproximando o processo criativo no estúdio de uma performance de fato. Segundo Eno, “do ponto de vista da composição isso afasta o fazer musical das maneiras tradicionais que compositores trabalhavam, e se torna empírico de uma maneira que o compositor clássico nunca foi.” (p. 129)

Sendo assim, a composição “de estúdio” abre espaço não só para a assimilação de processos composicionais indeterminados, improvisação ou a aceitação do acaso e do aleatório dentro do estúdio – práticas *performáticas* passam a ser almejadas durante o processo de gravação – mas para o

<sup>85</sup> Esse processo de adição é chamado de *overdub* no meio musical.

<sup>86</sup> Posteriormente outros avanços tecnológicos (o sintetizador, a tecnologia *midi*, o seqüenciador e, principalmente, o computador) transformariam de maneira determinante o estúdio de gravação.

<sup>87</sup> *in-studio composition*. (ENO *apud* COX; WARNER, 2002, p. 129)

surgimento de processos intuitivos que podem partir do zero ou de muito pouco, como um *loop*.<sup>88</sup>

Em última análise, o processo de composição “*hands on*” no estúdio de gravação, processo este em que os “dedos” desempenham o controle da ação, combinado à *performance*, ao ato de executar uma composição no instante de sua criação, ambos associados às ações não programadas ou indeterminadas, foi em parte o objetivo do processo criativo desta pesquisa.

Portanto, muitas das escolhas realizadas durante o processo se deram de maneira intuitiva; contudo, a opção por uma composição que valorizasse o instante sempre esteve presente. O uso do estúdio como ferramenta de composição teve um papel fundamental no direcionamento deste trabalho na medida em que se optou por aceitar resultados não programados – a inclusão do acaso na composição.

O material apresentado no presente capítulo será desenvolvido no memorial de composição. Nesse contexto, importa descrever e refletir sobre a transposição de princípios formadores de unidade das artes visuais para a música, as seções de improvisação, com os bailarinos no estúdio de dança, e não menos importante, como programas de gravação de música podem ser utilizados para acompanhar as improvisações dos bailarinos, principalmente no que diz respeito às manipulações de “blocos-de-unidades” para a criação de estruturas “elásticas”, que se repetem (*loops*), gerando variações “em tempo real” sobre a forma.

---

<sup>88</sup> Eno descreve a produção de uma composição recente da banda irlandesa U2 como “a experiência mais mágica” que já teve em um estúdio. O processo nasceu da escolha de um *loop* irregular que ele manipulava momentos antes da chegada da banda: “Começamos a tocar e a peça começou a crescer e crescer e crescer, e foi o sentimento mais extraordinário. Essa coisa, conforme as pessoas iam se sentindo no caminho certo, a confiança no que estavam tocando ia crescendo e foi se tornando um sentimento cada vez maior e o contorno da forma de como a peça veio a existir está na gravação [...] soa como um *crescendo* emocional, que era [o efeito] das pessoas encontrando onde estavam e sendo capazes de expandir o que estavam fazendo.” (2009, vídeo). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=8mYx0dt9iKE>>.

#### 4 Memorial de composição

[...] os relatos são unânicos em afirmar a existência de dois estágios na composição: o primeiro, chamado de ‘inspiração’ [...], durante a qual aparece na consciência uma idéia ou tema em forma de esqueleto; o segundo, chamado de ‘execução’, durante o qual a idéia é submetida a uma série de processos mais conscientes e deliberados de extensão e transformação. (SLOBODA, 2010, p. 152).

O presente capítulo tem como objetivo descrever a parte prática desta pesquisa. São apresentados os procedimentos de composição no estúdio de gravação com a utilização do programa de computador *Logic Pro 8*, assim como os procedimentos coreográficos improvisados dentro do estúdio de dança, onde música e dança se relacionam de modo dialógico para formar uma “terceira coisa”, um produto integrado – o vídeo-dança – que foi posteriormente filmado e editado sob supervisão da coreógrafa Eunice Oliveira.<sup>89</sup>

Durante nossas primeiras conversas sobre o caminho que a pesquisa deveria tomar, Oliveira sugeriu a improvisação como ferramenta de composição no estúdio de dança. Como já vinha trabalhando com processos de improvisação e de assimilação do acaso em música, achei a ideia apropriada. Além disso, as atuais ferramentas de gravação permitem maior uso desses processos, uma vez que os programas de gravação de música, cada vez mais intuitivos e gráficos, incorporam referências visuais ao processo criativo.

Posteriormente, os bailarinos do Balé do Teatro Guaíra, Alessandra Lange, Raphael Ribeiro, Lucas Machado e Reinaldo Pereira se juntaram à coreógrafa. O trabalho dentro do estúdio de dança me motivou a fazer da improvisação um elemento gerador de estrutura, como nas formas elásticas de Henri Cowell. Desse modo, a música se adequava à dança e os bailarinos contribuíam como intérpretes-criadores na criação de peças coreomusicais.<sup>90</sup>

Essas peças, no que diz respeito à música, foram frutos da minha experiência dentro da Universidade Federal do Paraná, principalmente dos

---

<sup>89</sup> Operador de câmera Cesar Rafael e edição de Nat Ovelar sob supervisão de Eunice Oliveira.

<sup>90</sup> Conceito criado por Stephanie Jordan para peças em que música e dança são integradas.

estudos de composição e análise, em que diversas ramificações da área da composição foram pesquisadas e absorvidas ao longo de dois anos.

No caso de *Drone*, peça que nasceu de um ruído de guitarra, é descrita a primeira seção de improvisação no estúdio de dança – na qual foi aplicado o conceito de formas elásticas de Cowell. Durante esta etapa, foi observada a coerência de movimentos improvisados pelos bailarinos.

Os elementos musicais de *Drone* refletem uma fusão entre as ideias de John Cage e as reflexões acerca das composições do início da carreira de Steve Reich. No caso de Cage, a aceitação de ruídos e sons “indesejáveis” assim como ambiências “extra-musicais” foram assimilados à composição. Quanto a Reich, o uso de repetição e *phasing* forneceu apoio para a criação de conteúdo e forma da peça.

Alguns processos de indeterminação e assimilação do acaso foram influentes na criação de *Drone* dentro do estúdio de gravação. Esse tipo de composição-*performance* própria do ambiente de estúdio, dialoga com as pesquisas de Brian Eno quanto ao uso do estúdio de gravação como ferramenta de composição.

Em *Dolcerino*, a tarefa consistia em criar um *clang* e em seguida um segundo *clang* contrastante com o primeiro. Portanto a peça, de forma binária, é caracterizada pela alternância entre os *clangs*, que se intercalam. Foi feita uma representação gráfica da seção de gravação do programa *Logic* e com o auxílio de cores foram delineados os *clangs* e suas principais características de acordo com os princípios de percepção de unidades formadoras de James Tenney.

Além disso, apresentamos imagens da seção de improvisação da peça no estúdio de dança, em que buscamos movimentos recorrentes dos bailarinos e algum tipo de relação entre o que acontece na dança com a música, tendo como base os fatores de unidade e a formação de *clangs*.

Finalmente *Plano Primo*, composição que surgiu da gravação de uma buzina de automóvel em uma paisagem sonora que, desenvolvida como motivo básico para um exercício de contraponto, sofreu transformações que se assemelham aos processos de repetição de Reich. Essa peça foi utilizada no produto final da pesquisa, o vídeo-dança *Vagão*, uma *performance* em um ponto de ônibus da cidade de Curitiba, no dia 9 de fevereiro de 2012.



## 4.1 Procedimentos composicionais

### 4.1.1 *Drone*

Acredito que o uso de ruído para fazer música continuará e aumentará até alcançarmos uma música produzida com a ajuda de instrumentos elétricos, que disponibilizará para fins musicais quaisquer e todos os sons que podem ser ouvidos. (CAGE, 1973, p. 2-3).

Primeira peça a ser trabalhada no estúdio de dança, inspirada nos *processos graduais* de Steve Reich, a composição *Drone* foi resultado de um erro, um acidente, um ruído não intencional que surgiu nos momentos finais de uma gravação de guitarra. A elaboração da obra consistiu em aproveitar essa “sobra” de guitarra, esse ruído, como motivo para a criação de uma obra musical.

Considerando a definição de ruído de Paul Hegarty, no livro *Noise/Music: A history*, como um “resíduo, inesperado subproduto, um excesso, o indesejável” (HEGARTY, 2008, p. 4), muitas das escolhas, conscientes ou não, ao longo do processo composicional, refletiram essa gestação de som gerado por engano, por acaso e sem intenção.

Segue abaixo a ilustração do ruído/motivo original:

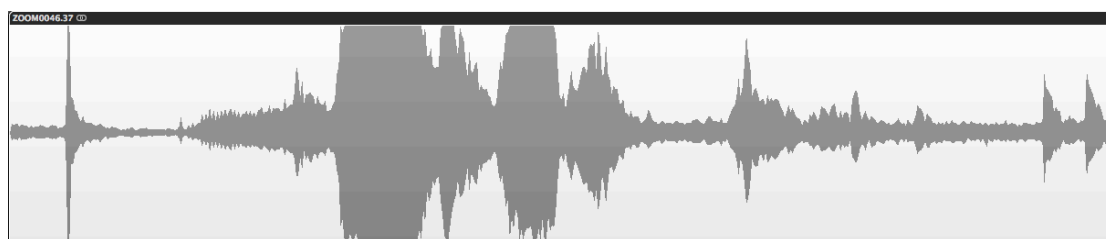


FIGURA 4 – MOTIVO ORIGINAL “a”

FONTE: O autor (2012)<sup>91</sup>

A princípio, o motivo original “a” foi desmembrado em áudios de tamanhos menores e “arrastados” com o *mouse* para outros canais.<sup>92</sup> Esse áudios foram transformados em *loops* e adicionados ao motivo original, que

<sup>91</sup> Exceto quando indicado, todas as ilustrações e quadros do presente capítulo tem como fonte o autor (2012).

<sup>92</sup> Uma evolução do gravador de fita magnética, o programa de computador *Logic Pro 8* funciona como um gravador multipistas, em que podemos registrar o material sonoro em diferentes canais.

também se repetia. Assim, a textura da peça progredia gradualmente de uma textura menos densa (em que apenas o motivo original era repetido *ad libitum*) até uma textura mais densa, em que todas as variações soavam simultaneamente. Dessa forma, os *loops* saiam gradualmente de sincronia, gerando uma sonoridade semelhante a das peças da primeira fase de Reich, tais como *Come Out* (1966) e *Piano Phase* (1967), peças em que Reich buscava uma composição de processo gradual, em que “trechos musicais são literalmente processos” (Reich, 2002, p. 34).<sup>93</sup>

Posteriormente, esses *loops* foram omitidos da composição e cada áudio foi utilizado individualmente como material de “desenvolvimento temático”. A sonoridade ruidosa que eles apresentavam, produzida por guitarra elétrica, foi tratada de tal modo que o resultado final tornou-se menos “agressivo”. Importa ressaltar essa característica do som, agressiva e mecânica, pois ela influenciou os corpos dos bailarinos, gerando movimentos correlatos. Desse modo, procedimentos de variação tradicionais foram aplicados sobre o material sonoro de modo a ampliar o sentido horizontal e vertical do motivo original – ou seja, foi realizada uma espécie de arquitetura do som em um contexto de transformações em que tempo e espaço se configuram de modo combinado.

Para realizar tais transformações, foi efetuada uma série de alargamentos e encurtamentos<sup>94</sup> nos áudios fazendo com que a noção de duração dos eventos alternasse segmentos longos e curtos, causando diferentes sensações de eventos lentos e rápidos, modificando a percepção horizontal dos eventos.

Em seguida foi utilizado um processador de sinal (*plug in*) de *pitch shifter*<sup>95</sup> para alterar as alturas de determinados áudios. Em um canal o áudio foi alterado com um *pitch shifter* de 5 semitons acima (+5), no canal seguinte 7 semitons acima (+7) e em um outro canal 12 semitons abaixo (-12). Dessa forma foi observado um padrão tradicional da música ocidental relacionado aos graus tonais de uma escala, em que (+5) reflete o IV grau, (+7) o V grau

<sup>93</sup> Ver capítulo três p. 60.

<sup>94</sup> Para realizar tais procedimentos deve-se “arrastar” com o *mouse* a ponta direita dos áudios até o tamanho desejado enquanto se aperta a tecla de “*option*” do teclado do computador.

<sup>95</sup> Efeito de oscilação de tonalidade (altura), da nota ou do som, para cima ou para baixo.

e (-12) a oitava abaixo do I grau. Foi criado então um campo harmônico artificial do material inicialmente ruidoso e sem tonalidade, forjando um horizonte vertical para os eventos musicais da peça.

Juntamente às modificações de altura geradas pelo *pitch shifter*, foi acrescentado um processador de sinal de *delay*,<sup>96</sup> efetuando ecos derivados de áudios de outros canais, de maneira a criar um contexto para o “campo harmônico” se desenvolver. Desse modo, foram desenvolvidos e alterados: o caráter rítmico, as alturas das “notas”, e conseqüentemente, os timbres dos eventos envolvidos.

*Drone* apresenta três seções – A, B, A, contendo uma introdução e uma parte intermediária (interlúdio). A peça inicia com duas ambiências sonoras e centradas no motivo “a”, que sofre variações ao longo da introdução: *delay* (34”) e *micro phase/delay* (47’ a 1’22”). A primeira ambiência alude às “ambiências urbanas concretas”.<sup>97</sup> Estas foram captadas por microfone condensador estéreo, e escolhidas tanto por suas ricas texturas quanto de maneira aleatória. O objetivo era construir uma sonoridade que de alguma maneira criasse um fundo para o motivo original. A segunda apresenta eventos formados por variações do motivo original “a” com ocorrências sonoras e ruídos de fundo. Ouve-se distorções de guitarra elétrica (*em crescendo*).

O Tema A 1’26” a 2’07” se caracteriza pelo uso de *loops* do motivo “a”:

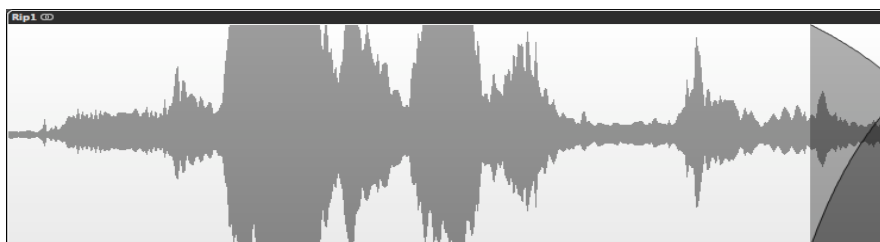


FIGURA 5 – MOTIVO ORIGINAL “a” ENCURTADO

Vale notar que após a 7ª repetição do motivo “a” reduzido, surgem outras variações deste mesmo motivo, apresentando efeito *pitch shifter* 7

<sup>96</sup> Efeito de repetição do som (como eco), pode se controlar o volume da repetição em relação a fonte sonora original, o número de repetições e a frequência com que são efetuadas as repetições.

<sup>97</sup> Expressão associada à música concreta, composta através da edição de sons gravados. Termo criado por Pierre Schaeffer (1910-1995), “radio difusor francês pioneiro da técnica no final dos anos 40.” (COX; WARNER, 2009, p. 413)

semitons acima (V). As variações vão se tornando mais frequentes e mais variadas quanto ao tamanho e altura (*pitch*). O clímax desta seção ocorre após a 19ª repetição do motivo “a” reduzido (+5). A seção é encerrada com uma única variação de célula recortada do motivo original “a”, esta alargada e “desafinada” para baixo, desse modo conferindo uma sensação grave e de duração longa.

No interlúdio, ambiências urbanas retornam como espaços “em branco” gerando um sentido estático. Microfonias de guitarra são ouvidas (*em crescendo*) assim como na introdução. Há um nítido contraste entre as sonoridades e ambientes presentes nesta passagem.

Já no tema B (2’29” a 2’44”) se destaca a alternância de dois *loops* simultâneos, que entram e saem de sincronia, com duas versões curtas (b e b’) do motivo original “a”. A resultante sonora é a de um efeito de *phasing*. Após diversas repetições, outros elementos contrastantes com sonoridade “mecânica” aderem ao *phasing*. Seguem duas ilustrações das duas versões curtas do motivo:



FIGURA 6 – MOTIVO b



FIGURA 7 – MOTIVO b' (REDUZIDO)

Por fim, encontramos no Tema A (Trio) (3’20” a 3’50”) repetições do motivo “a” reduzido em diferentes alturas (+5), (+7) e (−12), desse modo criando uma espécie de trio polifônico, com “perguntas e respostas” e

variações de *pan*<sup>98</sup> entre os elementos. Outras variações são incorporadas ao processo e então um novo clímax eclode no final da peça, caracterizado por uma espécie de “salto” em que ocorre um “encontro” de diferentes ruídos com ecos em *fade out*.<sup>99</sup> Neste sentido, as ideias de Tenney ajudam a refletir sobre este evento. Um momento de mudança acentuada de determinado parâmetro, com forte intensidade, funciona como “ponto focal”, chamando a atenção do ouvinte. Cortes bruscos ou momentos em que há elementos muito contrastantes acabam por caracterizar novas ideias ou fechamentos de seções, como neste caso, em que o último ataque é muito mais alto do que o resto da peça, “marcando” o seu fim.

#### 4.1.2 *Dolcerino*

A peça *Dolcerino* foi criada para a disciplina de *Seminários Avançados de Composição II* do Prof. Dr. Maurício Dottori no curso de mestrado em música da Universidade Federal do Paraná. Esta peça, *a priori*, não foi composta para a dança. Essa observação será de grande importância quando forem apresentados os aspectos coreográficos da peça. Será interessante prestar atenção nas ideias dos bailarinos e na reação de seus corpos ao improvisar movimentos em uma peça que “não dá vontade de dançar.” (OLIVEIRA, 2011, informação verbal)

De estrutura mais simples e coesa do que *Drone*, *Dolcerino* se caracteriza por uma forma binária tradicional em que os *clangs* 1 e 2, contrastantes, se intercalam até o final. A textura do *clang* 1 vai se transformando ao longo da peça enquanto o *clang* 2, apesar de variar a frequência com que ocorrem as repetições, não se modifica. Além disso, as distâncias entre as seções vão diminuindo mas o material sofre pouca variação, principalmente no caso do *clang* 2, se comparada com a peça *Drone*.

---

<sup>98</sup> De *panorama*, se refere a organização dos eventos quanto ao panorama da audição, esquerda e direita. (*L & R*)

<sup>99</sup> Quando o volume vai diminuindo até o silêncio.

Os ensinamentos de James Tenney são úteis principalmente para a distinção dos fatores de coesão e separação entre elementos constitutivos e para a percepção da forma maior (*shape*) e da estrutura total da peça. O primeiro *clang*, formado por distorções e microfônias de guitarra, contém notas longas e um sentido de fluidez sonora. O segundo e contrastante *clang* 2 é composto por três sons simultâneos secos e repetitivos: ruído digital, som “concreto” de água fervendo e som de prato *midi*. Segue abaixo a imagem da seção de *Logic Pro 8* e uma descrição da estrutura da peça *Dolcerino*.

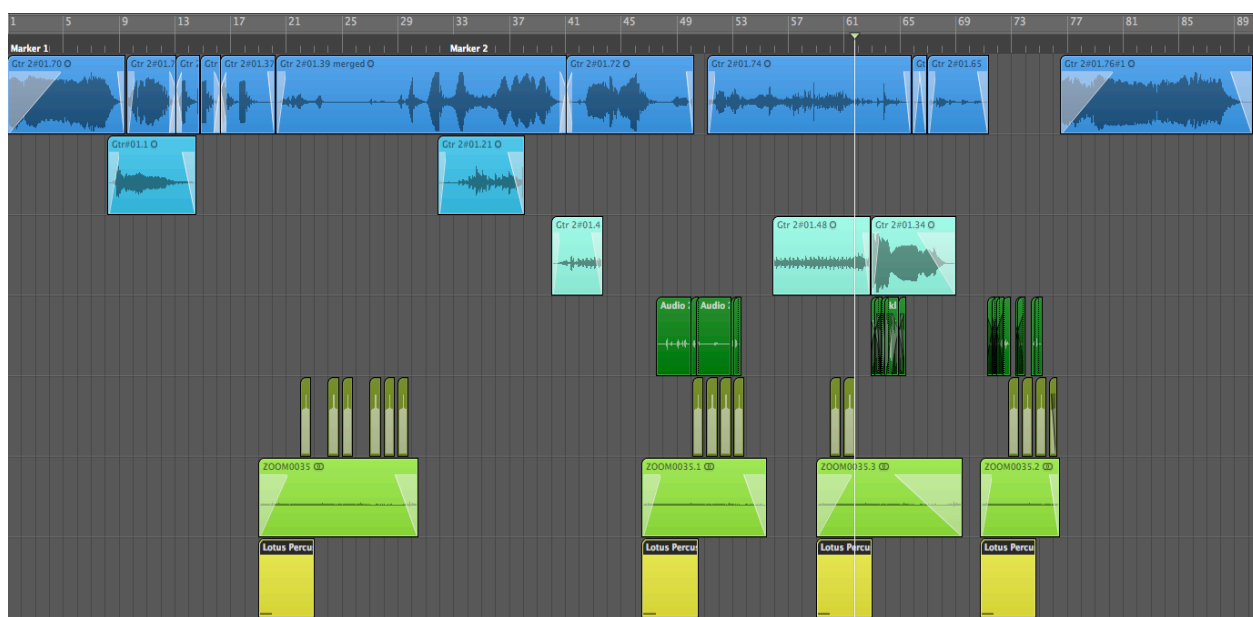


FIGURA 8 – SEÇÃO DE *LOGIC PRO 8* DA PEÇA *DOLCERINO*

Observando a ilustração podemos concluir que o *clang 1* (cores azul escuro e azul claro) é intercalado pelo *clang 2* (verde escuro, verde claro e amarelo) como em uma forma A-B (binária) com as seguintes características principais, conforme a tabela abaixo:

	<b>Cores</b>	<b>Sons</b>	<b>Características</b>
<i>clang 1</i>	azul claro e azul escuro	guitarras distorcidas e microfônias	fluido, <i>legato</i> , notas longas, pulso mais livre ( <i>rubato</i> ) e indefinido
<i>clang 2</i>	verde claro, verde escuro e amarelo	distorção digital, som concreto de água fervendo e som de prato <i>midi</i>	rítmico, “industrial”, máquina, <i>staccato</i> , eventos intercalados por pausa súbita.

QUADRO 1 – *CLANG1* & *CLANG2* (CARACTERÍSTICAS PRINCIPAIS) DE *DOLCERINO*

Conforme a tabela, concluímos que em relação ao *clang 1*, desde o início da peça, o que confere coesão ao material sonoro é o fator de proximidade, já que o material não se repete de forma idêntica, exceto no fim da peça.<sup>100</sup> Quanto ao *clang 2*, os eventos constitutivos são idênticos (até pela natureza previsível e “menos viva” dos elementos sonoros); portanto, o fator de semelhança combinado ao fator de repetição geram sentido de coesão, mesmo quando não estão relativamente próximos.

A reexposição do *clang 1*, no final da peça, apresenta duas formas de variação: a primeira consiste na extensão da forma (*shape*), já que foi aplicado um processo de alongamento; e a segunda se refere à frequência do som, já que foi aplicado um filtro – como um pedal *wah-wah*<sup>101</sup> de guitarra – transmitindo um efeito de “falha”, perturbando o som. Desse modo, o fator mais importante para gerar o *clang* é a percepção de semelhança e não proximidade entre os materiais. Contudo, a repetição entre ocorrências sonoras também é relevante neste caso, já que a figura traz de volta, para o ouvinte, em sua memória, o *clang1* inicial da peça, o que ocasionalmente ajuda a perceber um sentido de conclusão no trecho.

#### 4.1.3 *Plano Primo*

Das três peças que fizeram parte desta pesquisa, *Plano Primo* é a única que apresenta materiais musicais tradicionais. O uso de notas musicais e da tonalidade de Ré menor trouxe diferenciação desta em relação às duas anteriores, mais ruidosas e sem alturas definidas. Além do uso de uma tonalidade definida, o uso de instrumentos de percussão como marimba, metalofone e kalimba entre outros, assim como o uso de dois pianos – que executam a mesma ideia melódica com harmônicos e submelodias em *phasing* – sugere uma aproximação da sonoridade da música de Steve Reich. Embora as escolhas de material tonal, instrumentação e técnica composicional terem sido feitas de maneira intuitiva, houve, de fato, a vontade de homenagear o compositor, principal inspiração desta pesquisa.

<sup>100</sup> O *clang* inicial é repetido de modo “alargado”, com a aplicação de um filtro.

<sup>101</sup> Processador de efeito que altera a frequência do som, muito utilizado por guitarristas.

Apesar desse contexto, a peça se originou de um som concreto, uma paisagem sonora urbana captada para a peça *Drone* que se destacou por sua textura e expressividade. Através de um som de buzina de automóvel que gerava o intervalo de 3ª menor, foi criada uma linha melódica (tema principal) que serviu como embrião de um exercício de contraponto, gerando novo material musical para a criação de uma nova peça. Na partitura de *Plano Primo*, aparece a primeira célula (ainda no tom original de Dó# maior menor, na 1ª pauta) e, nos sistemas abaixo, a mesma ideia já em Ré menor desenvolvida a 3 vezes.

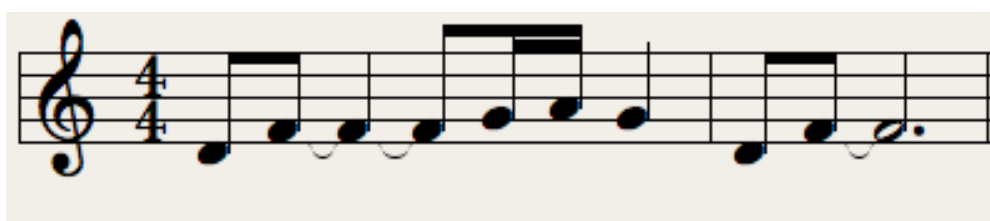


FIGURA 9 – TEMA PRINCIPAL DA 1ª SEÇÃO DE *PLANO PRIMO*



FIGURA 10 – PARTITURA ORIGINAL DE *PLANO PRIMO*



Escrevi então o tema da primeira seção para um possível quarteto de cordas. Desenvolvi o tema utilizando algumas regras de contraponto, reescrevendo-o em outras vozes na 4ª e na 5ª do tom, ‘sol’ e ‘la’ respectivamente.

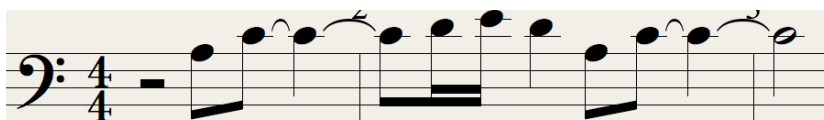


FIGURA 11 – TEMA 5ª ACIMA (EM LA) DA 1ª SEÇÃO DE *PLANO PRIMO*.

Ao exportar o material em formato *midi* para o *Logic Pro 8*, outros instrumentos, como a marimba, kalimba e metalofone, dentre outros, foram escolhidos para executar o material melódico. Aos poucos um contexto homogêneo, em que muitas repetições, tratadas com pequenas e quase imperceptíveis variações, foi se estabelecendo. Às vezes o tema era iniciado por uma semínima ou uma colcheia antes ou depois do esperado, ocasionando um sutil processo de defasagem sobre o material.



FIGURA 12 – TEMA PRINCIPAL, TEMA NA 4ª E 5ª (DOBRADO) “DEFASANDO”

O segundo evento principal da peça consiste em *tremulandos* de piano. Como uma textura de fundo, ouvem-se sons de pássaros, carros,

conversas etc. O microfone condensador estéreo usado para realizar a gravação, o mesmo que serviu para gravar as paisagens sonoras, captou a sonoridade do entorno sonoro. Assim, o material que resultou do acaso foi estrategicamente inserido na composição, gerando um contexto radicalmente contrastante em relação à primeira parte da peça.<sup>102</sup>

Esse acidente fortuito fez parte do processo criativo e delineou as escolhas seguintes, inclusive a forma sintética da seção C da peça. Nesta seção, os elementos constitutivos das partes A e B se fundem – o aspecto rítmico do tema principal vira destaque, juntamente com as paisagens sonoras urbanas – e há um incremento de ruídos e sons concretos, particularmente os de ondas do mar. Assim, dessa escolha, a princípio feita ao acaso, mas não de forma totalmente inconsciente, pois houve uma apreensão do caráter “contrapontístico” das ondas do mar, originou-se o título dado ao vídeo-dança, *Vagão*. O termo se refere ao vagão de um trem, um tubo de ônibus biarticulado mas também brinca com o aumentativo da palavra ‘vaga’, sinônimo de ‘onda’.<sup>103</sup>

Segue abaixo uma breve descrição da estrutura da peça *Plano Primo*: Introdução – paisagens sonoras urbanas (ônibus e rua); Parte A – o primeiro tema, em contraponto, é executado por instrumentos de percussão; Parte B – *tremulandos* de piano e sons concretos de ondas do mar; Parte C – sons de percussão da Parte A retornam simultaneamente aos sons de piano da Parte B, alguns sons concretos são incorporados; *Coda* – sons concretos, paisagens sonoras e variações rítmicas do tema principal suplantam os sons melódicos originais, o “fundo” vira “figura”. A associação de paisagens sonoras urbanas com sons concretos/ruídos diversos e notas musicais pressupõe as noções de Tenney sobre hierarquia e inclusão, ou seja, de equivalência potencial de todos os sons na composição musical. Além disso, a distinção de eventos sonoros segue princípios semelhantes aos já apresentados em *Dolcerino*.

<sup>102</sup> A primeira parte foi gerada inicialmente a partir de um programa de edição de partitura e posteriormente gravada com instrumentos de percussão *midi* (ou seja, uma simulação através de *samplers*). No entanto, o contraste desta nova seção não sucede apenas devido à instrumentação ou às notas tocadas (ainda na tonalidade de Ré menor), mas principalmente por conta da ambiência que a parte B apresenta.

<sup>103</sup> O aumentativo correto de ‘vaga’ seria ‘vagalhão’.

Segue abaixo um quadro da estrutura sonora da peça *Plano Primo*:

	<b>Paisagens sonoras</b>	<b>Notas musicais</b>	<b>Instrumentos</b>	<b>Ruídos</b>
<b>Parte A</b>	Buzina, motos, ônibus, “porta fechando”	Tema principal em Re menor, variações em la e sol (contraponto)	Marimba, kalimba, glockenspiel, bumbo	
<b>Parte B</b>	Ondas do mar, sirene,	<i>tremulandos</i> em Re menor	Pianos (2)	
<b>Parte C</b>	Retorno de buzina, ônibus,	<i>Tremulandos</i>	Pianos, percussão	Ruídos digitais, som de passos

QUADRO 2 – ESTRUTURA SONORA DE *PLANO PRIMO*

Apesar de intercalar materiais de fontes diversas como ruídos, paisagens sonoras e elementos musicais tradicionais e de variar a sonoridade de *reverb* e ambiência entre as seções da peça, *Plano Primo* é uma peça que oferece menos surpresas, tanto rítmicas quanto melódicas, em relação a *Drone* e *Dolcerino*. Por se tratar de material menos atípico os bailarinos não sentiram dificuldade ou estranheza para dialogar com a composição, o que possibilitou, desde o início, uma atmosfera de maior interação entre os mesmos, o que será abordado mais a frente.

#### 4.2 Procedimentos coreográficos de improvisação

A música primeiro, eu não poderia me mover sem uma razão e a razão é música. (Ballanchine apud Steinberg, 1980, p. 127)

O primeiro contato com a coreógrafa e bailarina Eunice de Oliveira se deu através de uma amiga em comum, ensaiadora do BTG – Balé do Teatro Guaíra, em junho de 2010. Enviei um email e após uma breve reunião, em que foram discutidas temas, maneiras de fazer, o número de bailarinos que deveriam ser envolvidos no trabalho e outras questões práticas, Oliveira aceitou fazer parte da pesquisa. Foi decidido que seriam convidados 4 bailarinos.

Segue abaixo a descrição da primeira reunião com os bailarinos no Teatro Guaíra dia 6 de maio de 2011, estavam presentes: Eunice, Alessandra, Lucas e Raphael:

Me apresentei, falei sobre a pesquisa e entreguei cópias da introdução da dissertação à coreógrafa e aos bailarinos. Conversamos sobre a proposta e possíveis temas, sobre a investigação a cerca da fusão dos dois universos da dança e da música, da utilização do conceito de “escultura em movimento” do livro de imagens dos móveis de Alexander Calder; e por último falei sobre a idéia de realizar uma coreografia em um vagão de metrô, ou adaptando a idéia para Curitiba, em um “tubo” (ponto de ônibus) de um biarticulado. Comentei a incidência atual de peças de dança para pequenos espaços e de como poderíamos utilizar esses espaços limitadores criativamente.

Ficou decidido que o objetivo prático principal da pesquisa seria a criação de uma performance em um ponto de ônibus da cidade de Curitiba e essa escolha seria, conseqüentemente, um limitador para a exploração espacial dos movimentos dos bailarinos<sup>104</sup>. Assim sendo, seriam realizados ensaios na sala do BTG para preparar através de estudos ou experimentos de improvisação, a interação entre música e bailarinos.

Segue abaixo foto de um ponto de ônibus (“tubo”) da cidade de Curitiba:



FIGURA 13 – PONTO DE ÔNIBUS DA CIDADE DE CURITIBA

FONTE: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1350999&page=2>

---

<sup>104</sup> Após minha participação no congresso *Dance et Musique: Dialogues en Mouvement* em fevereiro de 2011 na cidade de Montreal, percebi a tendência de coreografias criadas para espaços limitadores, como banheiros e outros espaços onde a limitação de espaço determina o movimento corporal.

No dia seguinte enviei aos bailarinos os temas musicais que vinha compondo desde o início da pesquisa: *Drone*, inspirado nos processos graduais de Reich; *Ambiente*, sons ambientes concretos como elevador, televisão, pessoas conversando colocados lado a lado de forma a criar um ambiente vivo; *Dolcerino*, uma peça eletroacústica inspirada no livro de James Tenney, que utilizava sons de distorções de guitarra e ruídos digitais; *Plano Primo*, um exercício de contraponto com instrumentos de percussão como kalimba, metalofone, marimba, entre outros; *Dominóstinato*, peça parcialmente inspirada nos processos indeterminados de John Cage.

Segue abaixo o depoimento da bailarina Alessandra Lange que de maneira espontânea compartilhou suas impressões pessoais após a primeira audição:

Palavras que me vinham a cabeça, que tinham relação com o movimento daqueles sons para mim...são minhas primeiras imagens... Para mim, o tubo parece ainda mais perfeito, a música tem movimento suficiente, não acho necessário o movimento do metrô. Gosto da idéia do parado, com movimento em volta que é a perspectiva que o tubo oferece: ***Drone*** - cortes, noturno, urgência, extremidades, repetição, transe, sozinho, urbano; ***Ambient*** - ruídos externos x ruídos internos (oposição), diferenças, paragem, quieto; ***Dolcerino*** - interno, relações, mãos, sensível; ***Plano Primo*** - fluxo continuado, caminhada, reflexão, leveza; ***Dominóstinato*** - questionamentos, conflito, introspectivo, inquietação, curvas. (LANGE, 2011, e-mail)

É interessante perceber nas impressões fornecidas por Lange, a utilização de expressões de interseção entre música e dança<sup>105</sup>, palavras que, de alguma maneira, serviram para traduzir o que a música fez ecoar na percepção da bailarina.

Algumas expressões chamaram a atenção pela sugestão de movimento e de percepção: “leveza”, como reação ao contraponto em tom menor com timbres agradáveis de instrumentos de percussão (como a marimba e a kalimba) e “fluxo continuado” (expressão própria do meio da dança<sup>106</sup>).

<sup>105</sup> Um aspecto de interseção entre as “artes ocorrentes” (LANGER, 1980, p. 167).

<sup>106</sup> Expressão que pertence às teorias de movimento do pesquisador, artista plástico e coreógrafo Rudolf Von Laban, desenvolvidas na Alemanha na primeira metade do século XX.

Além disso, algumas palavras apontavam para uma parte específica do corpo, como por exemplo, “mãos” e “extremidades” ou formas como “curvas”, além disso um *mood* intrínseco, como “urgência”, “quieto”, “conflito”(...) palavras que sugeriam movimento mas também drama. Algumas palavras indicavam lugar, por exemplo “urbano”, “noturno”, um lugar onde a “ação se realizava”.

Ao longo da pesquisa algumas idéias conceituais surgiram de forma a direcionar o processo de improvisação, como por exemplo, a sugestão de ações ou palavras-chave que pudessem estimular algum tipo de movimento mas no princípio não existia nenhum pré-requisito para movimento, apenas o som, como impulso do movimento corporal.

Com o tempo foi observado por Oliveira e por mim que alguns trechos poderiam ser mais longos para dar tempo aos bailarinos desenvolverem as idéias. Os corpos, e cada corpo reage a sua maneira, precisam de tempo para “responder emocionalmente” à música. Como observa o compositor Wallingford Riegger em artigo *Synthesizing Music and the Dance* (1934):

A reação subjetiva do bailarino à música entra em jogo, isto é, temos uma expressão puramente individual, já que nenhum bailarino reage do mesmo jeito para uma determinada peça de música. Aqui, a questão de resposta emocional entra em ação, e de uma só vez confere à dança um conteúdo mais rico do que a das formas definidas. (*apud* TECK, 2011, p. 60)

#### 4.3 Seções de improvisação

Neste item faremos relatos do que foi observado durante algumas das sessões de improvisação no estúdio de dança. O critério para a escolha dos trechos está ligado à identificação de resultados quanto à interação entre música e dança, assim como à recorrência de movimentos corporais influenciados pelo som. Com efeito, cabe então a seguinte pergunta: será que a dança duplica ou acrescenta informação à música?<sup>107</sup> Essa pergunta,

<sup>107</sup> Essa relação de influência mútua entre som e movimento corporal pode ser absorvida tendo como base a questão levantada pelo filósofo Roland Barthes sobre a relação entre texto e ilustração: “será que a imagem duplica algumas das informações dadas no texto por um fenômeno de redundância ou é o texto que adiciona uma informação nova à imagem?” (1977, p. 38) Com a substituição da palavra imagem por dança e texto por som, percebe-se a analogia de tal questão em relação a presente pesquisa: a dança imita

por sua vez, nos remete aos conceitos inicialmente apresentados de visualização musical, contraponto e complemento<sup>108</sup>, que serviram para fundamentar a nossa compreensão global da relação música e dança nos trechos descritos. Além disso, o uso da repetição serviu de apoio para se organizar a estrutura do material “coreomusical” realizado nos experimentos de improvisação.

Segue abaixo uma tabela com as seções de improvisação realizadas como preparação e ensaio no estúdio de dança. Nesta tabela são apresentados: data dos ensaios; obras utilizadas, bailarinos envolvidos em cada improvisação e o tempo de duração de cada sessão:

<b>Datas</b>	<b>Obras</b>	<b>Bailarinos</b>	<b>Duração</b>
20/5/2011	<i>Drone; Plano Primo</i>	Eunice, Alessandra e Rafael	22'
10/6/2011	<i>Dolcerino; Plano Primo; Drone</i>	Eunice, Alessandra e Lucas	28'
8/8/2011	<i>Drone; Drone/Plano Primo</i>	Eunice, Alessandra, Rafael e Reinaldo	20'
15/8/2011	<i>Drone; Drone/Plano Primo; Drone/Plano Primo/ Dolcerino</i>	Alessandra, Rafael e Lucas	20'

QUADRO 3 – SEÇÕES DE IMPROVISAÇÃO<sup>109</sup>

#### 4.3.1 *Drone* – 20/5/2011

A música remete a um agir solitário (EUNICE, 2011, informação verbal).

Além de ter sido o primeiro experimento de improvisação realizado no estúdio de dança, *Drone 20/5* foi escolhido para iniciar as descrições devido ao caráter de espontaneidade dos movimentos realizados. Foi dada total liberdade aos bailarinos, que durante aproximadamente 6 minutos buscaram, a princípio, relações individuais com a música e em seguida encontraram padrões de interação entre eles. Nota-se que em um primeiro momento os

a música ou acrescenta informação à ela?

<sup>108</sup> Complemento pode ser um sinônimo de eco na relação entre música e dança. (JORDAN)

<sup>109</sup> Quando na tabela colocamos duas ou três composições separadas por barra (ex: *Drone/Plano*) significa que nessa sessão as duas peças foram executadas sem pausa, conectadas.

bailarinos realizaram movimentos de visualização musical e que posteriormente, com a familiarização à música, buscaram relações mais complexas.

Segue abaixo uma descrição da sessão de improvisação de *Drone* 20/5.<sup>110</sup> Nosso principal foco foi encontrar recorrências e movimentos coerentes de acordo com os parâmetros levantados no capítulo 1, principalmente quanto às visualizações musicais na movimentação da bailarina Alessandra Lange:

0'00" – 2'16" os 3 bailarinos estão ocupando cada um o seu espaço: Eunice parada com o "corpo acordada"; (WOSNIAK<sup>111</sup>, 2011) Raphael se situa lateralmente inclinado para a direita com base bem apoiada no chão, o braço esquerdo descreve uma curva. Alessandra de frente para Raphael com os braços ao longo do corpo, ombro direito levemente tensionado para cima, dando uma sensação do braço direito "pendurado" (com o pé direito saindo do chão em meia ponta e o peso do lado esquerdo). Os *delays* da música desencadeiam leves movimentos laterais repetitivos em Alessandra, como uma espécie de visualização musical.

0'30" Raphael dobra os joelhos, descendo com os braços esticados. Mais adiante, o bailarino dá um passo em direção a Alessandra, em uma espécie de antecipação ao que a música vai fazer. 0'50" Com a entrada do motivo original da música, Raphael dobra os joelhos movendo-os para os lados. Alessandra, ainda na mesma posição inicial, levanta o cotovelo do braço direito fazendo um movimento de balanço com o antebraço com acento na direção do teto e perna direita para frente.

Em 0'54", há uma repetição do motivo, porém com mais volume. Alessandra estica o braço direito para frente (posição de natação *crawl*), gira o corpo e repete o movimento de costas para a barra.

1'31" Início do *ostinato*. Alessandra repete e alterna os 3 movimentos: o movimento de *crawl* com o braço direito, o cotovelo em direção ao teto e o balanço que leva ao giro do corpo para trás (*en dehors*). (enquanto dobra e estica os joelhos no ritmo da música). 2'03" Alessandra estica os dois braços (*posição crawl*) e procura ir a frente, mas Raphael ocupa este espaço. A bailarina então volta para seu lugar inicial e gira em direção à barra (Eunice executa seus movimentos com pausas entre as repetições).

2'14" O *ostinato* é interrompido com o motivo musical alongado, "desafinando" para o grave. Raphael e Alessandra dirigem-se ao chão, interrompendo a fluidez de seus movimentos de acordo com o declínio da música. Eunice acompanha os demais bailarinos assumindo o plano baixo.

2'29" Tema B: Eunice começa a percorrer os espaços, vai à barra, volta. Alessandra segue essa ideia e também vai à frente. Raphael, em uma postura mais estática, gira com o tronco a 90° em relação ao solo.

<sup>110</sup> Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=-FaP0DxIIUU>>

<sup>111</sup> Posição em que o corpo está parado mas prestes a realizar movimento. (Wosniak, C. **Teorias do movimento**. Curitiba, 11/8/2011. Aula proferida na Universidade Federal do Paraná.)



2'52 Consequentemente há uma interação entre os bailarinos, influenciados pela música. Eunice passa por baixo do braço de Raphael, indo ao chão e se levantando em seguida. Ela roda o braço imitando o movimento inicial de Alessandra.

3'04" Todos os bailarinos se situam em um plano baixo e semi estáticos. Todos os bailarinos estão sentados. A música torna-se gradualmente mecânica, máquina que não impulsiona movimento. Os bailarinos ficam parados.

3'21" O motivo musical original retorna, desta vez não como *ostinato* mas com variações de alturas. Alessandra "coerentemente" retorna aos movimentos de cotovelo e braço, porém agora de joelhos, em seguida move o tronco para frente e para trás. Eunice está parada, "acordada" em plano médio e Raphael está em frente a Alessandra com a perna esquerda dobrada em 90° e a direita atrás (cabeça levemente inclinada para trás).

3'30" Com as variações do motivo, Alessandra gira e sobe até o plano médio, repete o movimento inicial de giro com os cotovelos, esticando os braços a frente (*crawl*) e retorna ao movimento de cotovelo com um leve chute da perna esquerda. Eunice inicia movimentos rápidos em direção à barra e volta em giros para depois retornar à barra novamente. Enquanto Alessandra após se abaixar e levantar, repete os movimentos de esticar os braços e cotovelos lateralmente junto com um chute com a perna direita. Movimentos repetidos vão cessando em *fade out* como na música.

3'58" todos no chão.

A partir desse momento foi necessário aplicar os princípios de forma elástica de Henri Cowell, já que a música original havia chegado ao fim e os bailarinos continuavam a dançar mesmo sem música. Com o uso do *software Logic Pro 8*, como numa espécie de improvisação formal, motivos, temas e partes integrantes do material musical (*block-units*) foram repetidos de maneira intuitiva na tentativa de dialogar com os movimentos dos bailarinos.

4'00" Enquanto a música repete o trecho do *ostinato* motivo do 1'31" Alessandra inicia novamente o movimento de cotovelo e ombro direito para trás; e Eunice repete o movimento de Alessandra, realizando um *cânone*. Alessandra mergulha para frente com tronco e cabeça e Eunice responde com o mesmo movimento com um pequeno atraso. Alessandra joga os braços com cotovelos dobrados a frente, estica braço direito horizontalmente de trás para frente e em seguida levanta o cotovelo direito repetindo o primeiro gesto, girando em volta do eixo dos joelhos. Eunice copia todos os movimentos em cima do ritmo do *ostinato* até se levantar.

4'21" Os bailarinos interagem e se movimentam no centro do espaço. Movimentos e planos são copiados, cada um a sua maneira.

4'45" Alessandra repete seu ciclo de movimentos: os cotovelos rodam, o braço direito vai a frente em posição de *crawl*, a perna alterna pequenos chutes para frente e giros de corpo em torno do eixo, como em uma re-exposição do tema.

5'01" Os bailarinos estão no chão. Raphael se apropria da célula de braço esticado de Alessandra e interage com ela e Eunice.

5'17" – 5'22" O motivo da música se desfaz no grave mais uma vez. Todos estão em pé, desse modo gerando um sentido de contraponto. Alessandra encerra o improviso, de maneira coerente, com um movimento de cotovelo seguido de braço e giro de corpo. Terminando na mesma posição dos 2'14" braços esticados, um pra frente e outro pra trás em 180°, porém dessa vez não presa a barra. 5'35" Alessandra está parada em pé, "acordada", braços junto ao corpo de costas para os outros e de frente para a barra. 5'43" – 5'56" Os bailarinos ficam estáticos, a música volta para sonoridade da introdução com ambiências urbanas. Quase podemos "ver o silêncio" em seus corpos.



FIGURA 14 – IMAGEM DO FINAL DE *DRONE*

É preciso observar que a interação entre música e dança que ocorreu no experimento de improvisação *Drone 20/5* se deu em dois sentidos: no sentido música-dança, em que a música impulsiona a repetição de padrões corporais semelhantes à música; e no sentido inverso, dança-música, em que os movimentos corporais dos bailarinos serviram de subsídio para improvisações de *block-units* da música por parte do compositor. Recorre-se aqui à concepção de Henri Cowell no que diz respeito à adaptação da música às "flutuações" da dança. (apud Teck, 2011, p. 86) Desse modo, o uso de formas elásticas ocorre após o término da música original, quando os bailarinos continuaram a dançar, mesmo "no silêncio". Assim sendo, a solução encontrada foi repetir trechos da composição, o que de fato contribuiu para a unidade da peça.

Vale ressaltar que somente a partir da repetição e variação de *block-units* da música (4'00") que os bailarinos passaram a interagir entre eles,

como que se a repetição de passagens “conhecidas” por parte da música fornecesse segurança à criação de movimentos em que houvesse maior troca, imitação e interação entre os bailarinos.

Segue abaixo um quadro listando o percurso de improvisação dos bailarinos em *Drone 20/5* quanto à exploração coreográfica. Através deste quadro é possível verificar a incidência de procedimentos coreográficos de acordo com: livre exploração individual, criação de padrões repetitivos, apropriações de movimentos por outros bailarinos (duplas) e padrões envolvendo todo o grupo:

	Improvisação de livre exploração (no início da atividade)	Exploração de movimentos repetitivos na busca de padrões coreográficos X padrões musicais	Exploração coreográfica envolvendo o movimento de outros bailarinos (duplas)	Exploração coreográfica envolvendo todo o grupo
<b>Alessandra</b>	Define a sequência de movimentos logo no início. Com a repetição da música e conseqüentemente dos movimentos, começa a criar variações em cima de sua frase. Adquirindo fluidez e explorando as diferentes frentes no espaço.	00'48" levanta cotovelo direito que “reverbera” de acordo com a música; 00'56" gira braço direito esticado a frente; 1'15" gira dois braços esticados a frente; 1'17" repete braço, seguido de cotovelo esquerdo. Após algumas repetições dos movimentos prévios, giro 1'31".	4'02 (no chão) Inicia cânone com cotovelo direito e em seguida cabeça mergulha pra esquerda e braços para frente. Depois apenas braço direito, cotovelo direito e esquerdo seguido de giro. Se levanta 4'17"	2'11" (todos vão em direção ao chão realizando uma visualização do som grave da música.) Alessandra dobra joelhos e estica braços de costas para a barra.
<b>Eunice</b>	Realiza frases seguidas de pausas. A partir de algumas repetições, o movimento é desencadeado de forma ágil e diversificado.	1'16" de frente para a barra estica braço direito verticalmente, gira corpo em direção ao espelho com o braço esticado na horizontal, repete o movimento adicionando sempre mais um movimento.	4'04" (no chão) imita movimentos de Alessandra até 4'15" quando retorna à barra de pé.	2'11" joelho dobrado e outro no chão, mão direita sobre a barra oposta à Alessandra.
<b>Raphael</b>	Parece sentir a música com seu tronco, usando os braços. Pés e pernas com menos movimento possibilitando uma brincadeira com os planos, alto, médio e baixo ao dobrar seus joelhos.	00'48" gira joelhos lateralmente, criando oposição com a cabeça responde aos acentos da música; 1'10" de frente para a barra, com os joelhos dobrados levanta os braços com o tronco levemente arqueado. 4'02" repete movimento de braços de frente para espelho.	Alguns movimentos de braço similares aos de Alessandra, ao longo da peça.	2'11" de costas para Alessandra, pernas bem esticadas e mão direita na barra.

QUADRO 4 – QUADRO DO PERCURSO IMPROVISACIONAL

Quanto à livre exploração, cada bailarino foi buscando sua maneira de se relacionar com a música: Alessandra criou uma frase de movimentos: cotovelo, braço em *crawl* e giro; Eunice, por sua vez, formou movimentos intercalados por pausas e Raphael alternou os planos alto, médio e baixo. Porém, a interação entre os bailarinos só veio a acontecer, de fato, após o direcionamento dos três bailarinos para o solo, momento este em que eles realizam uma espécie de visualização musical<sup>112</sup> coletiva no final do Tema A. Durante as improvisações algumas células dos movimentos de Alessandra foram assimiladas pelos outros bailarinos, desse modo gerando um *cânone* aos 4'00" entre Alessandra e Eunice.

A seção de improvisação se encerra com a finalização de movimentos coerentes da parte dos três bailarinos. Alessandra está em pé, de costas para a barra, parada e "acordada", do mesmo modo como Eunice iniciou a peça; esta por sua vez, apresenta uma pausa de movimento em posição angular de cotovelos, braços e perna direita, dialogando com as frases iniciais de Alessandra, enquanto Raphael efetua um movimento de descida ao plano baixo.<sup>113</sup>

Em breve reunião anterior ao experimento de improvisação de *Drone* (8/8), os bailarinos: Eunice, Alessandra e Reinaldo deram depoimentos relevantes quanto à compreensão da influência da música na dança. Nesta ocasião foram introduzidos dois conceitos musicais: *ostinato* e motivo. A intenção, de minha parte e de Oliveira, era de alguma maneira conduzir as improvisações, limitando a movimentação corporal dos bailarinos.

Segue abaixo excertos da conversa:

Uma dessas palavras [...] que a gente usa muito em música, é motivo. Não sei se vocês usam também...

Todos: Não!

Reinaldo: Depende da conotação.

Pesquisador: O motivo é uma célula curta que você usa...

Alessandra: Ele reaparece?

Reinaldo: A gente faz isso bastante, a gente faz uma célula e fica trabalhando nela.

Alessandra: De maneiras diferentes.

<sup>112</sup> Isso se associamos (fazendo uma analogia) os sons graves com o plano baixo, o solo.

<sup>113</sup> Os movimentos dos bailarinos mantiveram a dualidade entre exploração em pé e no solo e não utilizaram saltos, de acordo com o espaço delimitado para a pesquisa, as dimensões do tubo.

Pesquisador: Acho que isso pode ser um caminho. A outra palavra que a gente usa muito é *ostinato* [...]

Reinaldo: A gente também usa isso [...] é insistir em uma proposta. Propõe alguma coisa e insiste nela várias vezes.

Pesquisador: E ao longo das repetições vai acontecendo um processo que as repetições vão dando uma mudança.

Reinaldo: Muda a dinâmica.

Pesquisador: *Drone* é exatamente isso, é repetição até cansar. Todos aqueles barulhos são a mesma célula. Só que às vezes eu estiquei a célula, desafinei, fiz a célula ao contrário, picotei e então fiquei repetindo a célula. *Drone* significa isso em música, esse *riff*, esse *lick*, essa coisa que repete pra sempre.

Reinaldo: Uma coisa só, feita de várias maneiras.

Alessandra: A primeira vez que a gente fez [a improvisação de (20/5)] foi gerado um monte de repetição. É a música que gera um monte de...você faz um 1º movimento e ele reverbera assim [...], gera repetição. [...] A única coisa que não aconteceu é [...] ter uma célula [...] abordá-la diferente, isso não. Aconteceu nessa coisa de repetir, assim porque tem o 1º “vum tum tum”. Sabe quando o teu corpo meio que reverbera um movimento?

Pode-se notar que o comentário de Alessandra reflete claramente uma visualização musical, já que a bailarina está praticamente descrevendo o efeito de *delay* do motivo original de *Drone*.

Alessandra: Eu me lembro que fiz movimentos de braço grandes. Foi realmente a música porque [no BTG<sup>114</sup>] a gente tá trabalhando movimento pequeno. É legal [...] sem a gente pensar pra saber qual é a primeira tendência mesmo, porque às vezes é isso que a música “te falou”.

Em seguida os bailarinos se posicionaram e foi iniciada a improvisação de *Drone* (8/8), em que se percebe que - apesar de cada corpo envolvido no experimento receber a influência da música de maneira distinta e pessoal - de alguma forma o foco na criação de motivos e na repetição dos mesmos (limites previamente combinados), assim como da apropriação desses motivos pelos outros (“contaminação”)<sup>115</sup>, surtiu efeito no material improvisado pelos bailarinos, conferindo unidade à dança e uma ligação entre as duas artes em questão.<sup>116</sup>

<sup>114</sup> Balé do Teatro Guaíra.

<sup>115</sup> Expressão sugerida por Alessandra em depoimento (8/8).

<sup>116</sup> Vídeo *Drone* 8/8 disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=wsIjF\\_fol2A](http://www.youtube.com/watch?v=wsIjF_fol2A)>

#### 4.3.2 *Dolcerino* – 10/6/2011

A impressão que dá é que ela [a música] não leva a gente pra lugar nenhum. (OLIVEIRA, 2011, informação verbal)

Devido ao fato observado por Oliveira da inaptidão natural de *Dolcerino* para a dança, foi feito outro tipo de reflexão e análise, em que momentos de destaque da dança foram estudados em relação à música. Utilizamos para tal atividade algumas imagens retiradas de vídeos (*Dolce 1*, *Dolce 2* e *Dolce 3*) da seção de improvisação de *Dolcerino*, do dia 10 de junho de 2011 com os bailarinos: Alessandra, Eunice e Lucas. Essas imagens, que foram realizadas com uma câmera móvel, receberam títulos de acordo com o movimento sugerido pela dança ou de acordo com a localização dos bailarinos. Esses títulos não obedeceram a nenhum padrão ou sistema pré-definido, foram apenas sugestões para diferenciar os momentos entre si, ao longo da seção.

Durante o encontro do compositor com os bailarinos, não foi realizada, por parte do compositor, nenhuma improvisação “elástica” sobre a forma da música (como em *Drone*). O percurso improvisatório da peça, no entanto, exigiu que a sua forma integral fosse repetida 4 vezes. Tendo em mente as ideias de James Tenney a respeito dos princípios de percepção de forma nas artes visuais, percebemos uma incidência de agrupamentos no padrão 2/1, em que dois bailarinos executam movimentos semelhantes simultaneamente enquanto o terceiro bailarino se movimenta de maneira contrastante.<sup>117</sup>

Quanto à utilização da câmera de vídeo (que nessa seção estava “na mão” e não em ponto fixo), foi constatado que não só os movimentos corporais dos bailarinos eram influenciados pela música, mas também a movimentação da câmera era influenciada pelos movimentos. Em alguns momentos a câmera era posicionada de frente e em outros momentos de lado para os bailarinos, formando um ângulo de observação de 90° (nos outros lados da sala havia um espelho e uma parede). Desse modo foi possível captar diferentes “quadros”.

---

<sup>117</sup> Alessandra e Eunice *versus* Lucas, Alessandra e Lucas *versus* Eunice e em raras ocasiões os 3 bailarinos convergiam na mesma célula ou posição, como por exemplo, nos quadros *clang 1* re-exposição e diagonal.

Segue abaixo algumas imagens que serviram de exemplo para uma análise da relação entre música e dança dentro do estúdio:



FIGURA 15 – *CLANG 1* – APRESENTAÇÃO.

Acima podemos observar a movimentação de Lucas com o braço levantado e o cotovelo dobrado atrás da cabeça após efetuar um giro como o corpo, ao final do *clang1*, realizando uma visualização da música. O movimento foi reproduzido pelo bailarino e, com pequena variação, pelas outras bailarinas<sup>118</sup> na re-exposição do *clang1*.



FIGURA 16 – *CLANG 1* – REEXPOSIÇÃO

<sup>118</sup> Procedimento que Alessandra chamou de “contaminação”. (LANGE, 2011)

Em sequência, foi identificada a formação de linhas e diagonais de ponta a ponta do espaço coreográfico por meio da observação em vídeo dos movimentos dos bailarinos. Essa observação foi realizada em “velocidade baixa” para melhor absorver os movimentos quadro a quadro. Nesse momento a câmera foi posicionada de forma a revelar o desenho espacial da diagonal formada pelos três bailarinos, fazendo parte da coreografia.



FIGURA 17 – DIAGONAL (*Dolce 2* - 3'16)

Quanto ao *clang 2*, o vídeo *Dolce 3* (1'16"-2'04")<sup>119</sup> trouxe para o compositor mais clareza na percepção de elementos de repetição nos movimentos dos bailarinos. Ainda que a música não esteja presente nesta passagem, os bailarinos continuam a dançar como que influenciados pelo ritmo do *clang*. Então, Lucas e Alessandra desenvolvem uma espécie de cânone, em que se sobressaem movimentos de abaixar e levantar os corpos, lateralmente. Essa tendência, por parte dos bailarinos, de realizar uma visualização musical do *clang 2* se concretiza como um eco,<sup>120</sup> já que o ritmo musical estava presente no movimento dos bailarinos. Nesse contexto, a

<sup>119</sup> *Dolce 1* disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=nSDNHK7bg1c>>  
*Dolce 2* em: <<http://www.youtube.com/watch?v=JYI0epclCPo>> e *Dolce 3* em:  
 <<http://www.youtube.com/watch?v=4cMHY2HlwJE>>

<sup>120</sup> “às vezes há uma antecipação por parte da música que posteriormente é copiada, sem música, pela dança.” (JORDAN, 2010)



interação entre música e dança produz uma forma de “ressonância” da música no movimento – os bailarinos realizam cânones entre si, porém, em um contexto mais abrangente, eles configuram um eco em relação à música. Como pode ser observado nas imagens abaixo:



FIGURA 18 – ECO CLANG 2 (LUCAS)

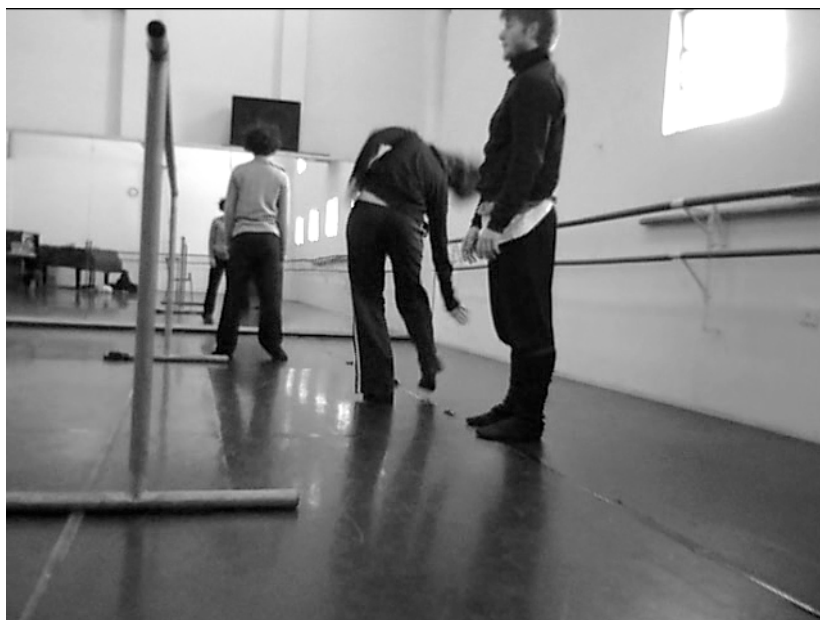


FIGURA 19 – ECO CLANG 2 (ALESSANDRA)



FIGURA 20 – ECO CLANG 2 (EUNICE)

Através destas imagens inferimos que os *clangs 1* e *2* influenciaram de maneira determinante os corpos dos bailarinos de modo distintos. Com efeito, a correlação do *clang 1* na dança se refere aos movimentos fluidos, em giros, de Lucas. Estes, por sua vez, tiveram uma influência direta na percepção e nos movimentos das bailarinas. Já o *clang 2*, mais seco e repetitivo (que apresenta um efeito de “máquina”), gerou movimentos de abaixar e levantar os corpos.<sup>121</sup>

A configuração de semelhança na interação entre os bailarinos, de modo geral, se distingue pela recorrência de padrões de 2/1 – isto é, dois bailarinos executam simultaneamente movimentos semelhantes, formando uma espécie de *clang* coreográfico, enquanto o terceiro bailarino se movimenta de maneira contrastante. Algumas vezes este contraste aparece no meio do “quadro”, criando uma imagem simétrica, por exemplo, em “Pêndulo”. Lucas e Eunice formam um agrupamento e Alessandra fica aparte, criando um contraponto; outras vezes, esta divergência entre os bailarinos ocorre no canto do “quadro”, como em “Barra 1”, em que Eunice está de joelhos dobrados (“plano baixo”), enquanto Alessandra e Lucas ficam de

<sup>121</sup> Lembrando que cada bailarino responde aos impulsos de maneira pessoal e que somente com outras experiências, mais aprofundadas, poderíamos afirmar, sem a menor sombra de dúvida, que determinado som gerou determinado movimento.

corpos arqueados para trás (“plano médio”). Outros dois exemplos relevantes de contraponto, nesse sentido, se efetuam quando Eunice, ao esticar o braço esquerdo para o alto, contrasta com Alessandra e Lucas, que por sua vez estão agachados com as mãos na barra. E em “Barra 3”, Lucas se apóia de costas na barra enquanto Alessandra e Eunice, de joelhos dobrados, repousam a cabeça de lado na barra, criando um *clang* entre os corpos através das configurações de semelhança e proximidade:



FIGURA 21 – PÊNDULO (L e E *versus* A)

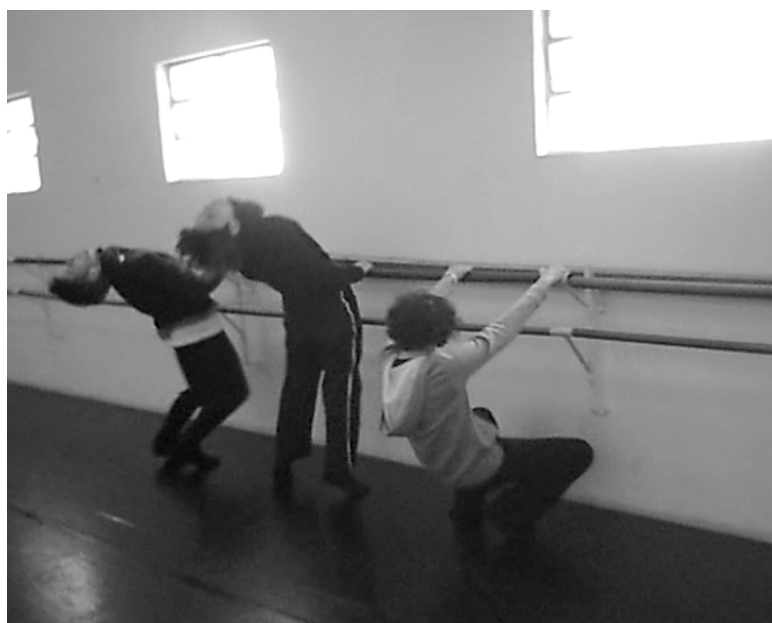


FIGURA 22 – BARRA 1 (L e A *versus* E)



FIGURA 23– BARRA 2 (L e A *versus* E)



FIGURA 24 – BARRA 3 (A e E *versus* L)

Por fim, embora não seja o nosso propósito discutir relações entre movimento e sentido das imagens extraídas dos vídeos, vale destacar como um dos vídeos estudados, *Dolce 2*, trouxe imagens fundamentais para reflexão quanto ao papel da vídeo-documentação e da interferência da câmera na representação da dança. Observa-se, nos três quadros seguintes (Final 1, 2 e 3), como a aproximação da câmera (*zoom*) determinou o caráter expressivo do trecho.<sup>122</sup>

<sup>122</sup> Interpretações e conclusões ligadas ao estudo da semiótica e à teorias ligadas ao áudio-

No quadro “Final 1”, em que Eunice se posiciona entre os outros bailarinos, a cena está distante, fato que pode ser percebido pela distância da barra mais próxima à câmera.



FIGURA 25 – FINAL 1

No quadro “Final 2”, Eunice começa a abrir os braços e cria, por sua proximidade, uma figura simétrica em relação aos demais bailarinos. Nesta cena, pode-se visualizar a barra mais próxima.



FIGURA 26 – FINAL 2

---

visual ficaram de fora de nossas análises e descrições, sendo deixadas como extensão para pesquisas posteriores.

Finalmente, no quadro “Final 3”, a câmera se aproximou o suficiente de modo a reforçar e contribuir com o caráter de fechamento da improvisação/peça, acrescentando expressividade ao movimento de abertura de braços de Eunice enquanto a música reapresentava o *clang 1*.



FIGURA 27 – FINAL 3

Portanto, por se tratar de peça em que duas seções bem contrastantes se alternam entre si, na improvisação de *Dolcerino* (10/6) foram geradas duas tendências divergentes de coreografia quanto à dinâmica e qualidade. Enquanto o *clang1* determinou em parte a busca de movimentos fluidos, embora irregulares, que têm maior grau de dificuldade,<sup>123</sup> o *clang2*, por sua natureza mais repetitiva, foi representado por meio dos movimentos “abaixa e levanta” dos corpos. A sonoridade ruidosa, tipo máquina do *clang2* contribuiu também para que o som reverberasse nos corpos dos bailarinos, mesmo após a música cessar, ocasionando um movimento em forma de eco. Além disso, a formação de padrões 2/1 ao longo da improvisação parece refletir uma necessidade por parte dos bailarinos de se agrupar e se comunicar, já que a música “não os levava para lugar nenhum.” (OLIVEIRA, 2011, informação verbal)

<sup>123</sup> Tendo em vista a relação intrínseca entre ritmo e movimento introduzidas no capítulo 1. (p. 22)

#### 4.3.3 *Plano Primo*

Nas seções de improvisação de *Plano Primo*, nota-se, desde o início dos trabalhos, que os bailarinos interagiam sem dificuldade, provavelmente estimulados pela música que fazia uso de materiais sonoros mais tradicionais, como tonalidade definida, instrumentação e técnica de contraponto, gerando uma sensação de familiaridade para com a música.

Foi dada ênfase às recorrências de movimentos nas seções de: 20/5, quando surgiram as filas, os jogos lúdicos e interações na barra; 10/6, em que padrões em duo entre Alessandra e Lucas foram observados durante os *tremulandos*; 8/8, quando já na segunda parte (“B”) da música, em que os pianos saíam de fase, Reinaldo faz um *lift* do corpo de Alessandra; e em 15/8, quando das limitações impostas pela coreógrafa, os bailarinos começam então em fila, progridem para o jogo de braços, se encaminham à barra e posteriormente realizam o duo em um ensaio propriamente dito para a realização do produto final, o vídeo-dança *Vagão*.

Em *Plano Primo*, a incidência de filas, padrões e jogos em que os três bailarinos se inserem é mais frequente do que nas duas outras peças. Portanto, essas estruturas criadas pelas interações dos bailarinos com relação à música também podem ser consideradas *clangs*. No entanto, nestas improvisações, as questões referentes às repetições de movimentos e às escolhas realizadas ao acaso foram mais importantes no direcionamento dos processos de integração entre música e dança, desse modo também repercutindo em *Vagão*.



FIGURA 28 – CORPOS QUE SE APÓIAM – 20/5

Durante as improvisações, pudemos identificar pelo sorriso nos rostos dos bailarinos um aspecto lúdico nos movimentos “proporcionados pela música”. Esse caráter de “brincadeira” e de jogos se revelou uma característica intrínseca de *Plano Primo*. Em todos os experimentos de improvisação em que esta peça foi utilizada essa característica esteve presente e influente no movimento corporal.



FIGURA 29 – BAILARINOS EM FILA DE LADO PRA BARRA - 15/8





FIGURA 30 – FILAS, CORPOS INCLINADOS PARA FRENTE

Padrões de repetição foram encontrados nas seções: braços que se entrelaçam, corpos que se apoiam, trocas de lugar e movimentos compartilhados na barra são as características principais da movimentação corporal da peça. Como se os bailarinos buscassem ilustrar o fraseado contrapontístico da música, gerando em uma perspectiva mais abrangente, um paralelismo com a música.



FIGURA 31 – JOGOS DE BRAÇOS, INTERAÇÃO



FIGURA 32 – JOGOS DE BRAÇOS, INTERAÇÃO 2

Outra observação digna de nota é a tendência dos bailarinos de se dirigirem à barra durante os primeiros momentos da peça. É possível que haja alguma relação da música com estruturas do balé clássico; ou então com padrões de movimentos associados a espaços mais tradicionais – o que possibilitou o uso criativo da barra, não somente como um apoio de segurança, mas também como um meio de transgressão do espaço (nos sentidos vertical e horizontal).



FIGURA 33 – UTILIZAÇÃO DA BARRA



FIGURA 34 – UTILIZAÇÃO DA BARRA 2

Além da tendência de jogos, filas e movimentação na barra, *Plano primo*, desde o início, suscitou movimentos em que os bailarinos se tocavam e repetiam padrões em duo e em conjunto. Nesse contexto, Reinaldo fez um *lift* do corpo de Alessandra, exatamente no momento em que os pianos começaram o processo de *phasing*. Um novo paralelismo parece ter ocorrido neste caso. A falta de gravidade ou descompasso harmônico se relaciona com um movimento de ascensão.



FIGURA 35 – PADRÕES EM DUO 10/6



FIGURA 36 – PHASING 1 – 8/8



FIGURA 37 – PHASING 2

A tendência de criação de duos ou movimentos semelhantes e simultâneos (agrupamentos/imitação) entre dois bailarinos foi verificada ao longo das seções de improvisação de *Plano Primo*. Posteriormente, esses padrões seriam incentivados pela coreógrafa, como os depoimentos de Eunice e Alessandra, após a seção 8/8<sup>124</sup>, revelam:

Eunice: No *Plano Primo* tem essa tendência de ir para barra

Alessandra: Mas isso é bom?

Eunice: Eu acho legal, daí joga com peso, com altura...Eu acho que podia ter umas caminhadas, algumas trocas de lugar.

<sup>124</sup> *Plano Primo* 8/8 disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=KRczqdvoAOc>>

Que aconteceu algumas vezes no primeiro...Tem um momento que parece que vai rolar um dueto.

Para concluir esta análise, percebemos que na última seção de improvisação em 15/8<sup>125</sup>, antes da filmagem de *Vagão*, os bailarinos, ao escutarem o *phasing* dos pianos, buscaram padrões que enfatizassem tanto as trocas de movimentos entre eles como a construção de duos.



FIGURA 38 – PHASING 15/8



FIGURA 39 – PHASING 2 – 15/8

<sup>125</sup> Vídeos disponíveis em: <<http://www.youtube.com/watch?v=onKnVR5nGnY>> e <<http://www.youtube.com/watch?v=BmgZECXI6b4>>

“O que importa mais, o frescor de uma ideia emergente ou a criação cuidadosa e pré-determinada do trabalho?” Essa questão levantada por Kloppenberg nos remete à interseção que existe entre o processo de improvisação e a realização de um ensaio com fins composicionais. (p. 188)

Kloppenberga defende que a força da improvisação está em combinar o impulso inconsciente com o rearranjo consciente, o que de fato veio a ocorrer durante as seções de improvisação de *Plano Primo*. À medida que a música foi se tornando familiar para a coreógrafa e os bailarinos, boa parte do “conteúdo improvisado [gerou] padrões de movimentos fixos”; e esse material foi recriado composicionalmente na elaboração do vídeo-dança. De modo que houve “uma seleção de momentos improvisados ou elementos estruturais com o objetivo de alcançar uma textura de movimentos e tom de *performance*” que manteve a vitalidade e a espontaneidade das improvisações. (2010, p. 190)

Assim sendo, as seções de improvisação dentro do estúdio forneceram matéria-prima para os processos coreográficos do vídeo-dança *Vagão*. Foram mantidos os jogos de braços, a ida à barra (já que o “tubo” possibilitava essa analogia)<sup>126</sup> e o *lift* de Alessandra por Reinaldo como “marcas” ou pontos estratégicos na música, que, de modo recíproco, se transformou em “mapa” para a execução de movimentos. (PEREIRA, 2011)

#### 4.4 Vídeo-dança: *Vagão* – 9/2/2012<sup>127</sup>

A primeira consideração que se deve fazer no caso do vídeo-dança, é o caráter multidisciplinar de uma obra que agrega diferentes formas de expressão artística. Além das relações espaciais e temporais que os elementos coreográficos e musicais já fomentam entre si, um terceiro veículo de expressão artística é introduzido no jogo: o vídeo. Devido a essa multiplicidade, muitas alternativas de construção de unidade e estrutura contribuem para a confecção do produto final.

<sup>126</sup> O ponto do ônibus biarticulado em Curitiba apresenta uma barra vermelha e bem mais grossa que a do estúdio de dança portanto a analogia entre os dois espaços foi inevitável.

<sup>127</sup> Disponível em: < <http://youtu.be/3ME6wQF77sU>>

Nos vídeos-documentos das improvisações realizadas no estúdio de dança, independente do uso de câmera fixa ou “na mão”, não havia influência externa em relação à montagem ou edição, não havia escolha do “que” mostrar ou de “como” ordenar as imagens.<sup>128</sup> Já no vídeo-dança, a “interferência” da câmera nos movimentos dos bailarinos foi mais determinante. O “olhar” da câmera, em planos mais ou menos fechados, o *zoom* e outros movimentos, influenciou e agregou sentido ao conjunto da obra.

No que diz respeito ao espaço público escolhido para a *performance*, o uso de um ponto de ônibus como “palco” abriu um horizonte de possibilidades de interação da dança com o mundo à sua volta.<sup>129</sup> De acordo com Kent De Spain, bailarino entrevistado por Kloppenberg, a improvisação é uma via de “mão dupla”:

Você sente que sua atenção está selecionando e formando sua experiência em tempo real, mas o que está sendo selecionado e formado não é totalmente escolhido por você, porque o mundo está improvisando também [...] e sua interação com o mundo o forma assim como você forma o mundo. (*apud* KLOPPENBERG, 2010, p. 187).

Portanto, a escolha de uma locação onde outras pessoas estavam presentes foi uma forma de assumir esse caráter indeterminado da “improvisação do mundo”. Transeuntes, passageiros, corpos e rostos extras tomaram parte na criação como elementos não intencionais, eventos que fugiam ao controle dos criadores, forjando um ambiente de surpresa para os intérpretes que em alguns momentos precisaram se adaptar a “corpos estranhos”, dividindo o espaço com o contexto urbano.

Assim sendo, acrescentou-se a influência do acaso e de eventos não-intencionais ao contexto interativo do vídeo-dança, fazendo com que o quadro de opções de diálogo entre as artes se expandisse ainda mais. Não devemos esquecer que as relações baseadas nos conceitos de visualização musical e contraponto persistiram e ocorreram não apenas entre música e dança, mas também entre música, dança e imagens.

<sup>128</sup> Salvo exceções, como no *zoom* do quadro final de *Dolcerino* (10/6) e alguns momentos em *Plano Primo* (15/8).

<sup>129</sup> Deve ser mencionada a exigência da URBS de não permitir o uso de energia elétrica dentro do tubo, o que limitou o alcance do som durante a filmagem do vídeo-dança.

De posse destas considerações, algumas decisões foram tomadas durante a edição de imagens e da mixagem da música. Foi feito previamente um roteiro esquemático em que a intenção era diferenciar três momentos básicos de acordo com a estrutura da música, que serviria de guia para a edição de imagens.

Segue abaixo o roteiro esquemático criado em conjunto com a coreógrafa Eunice de Oliveira para o vídeo-dança *Vagão*:

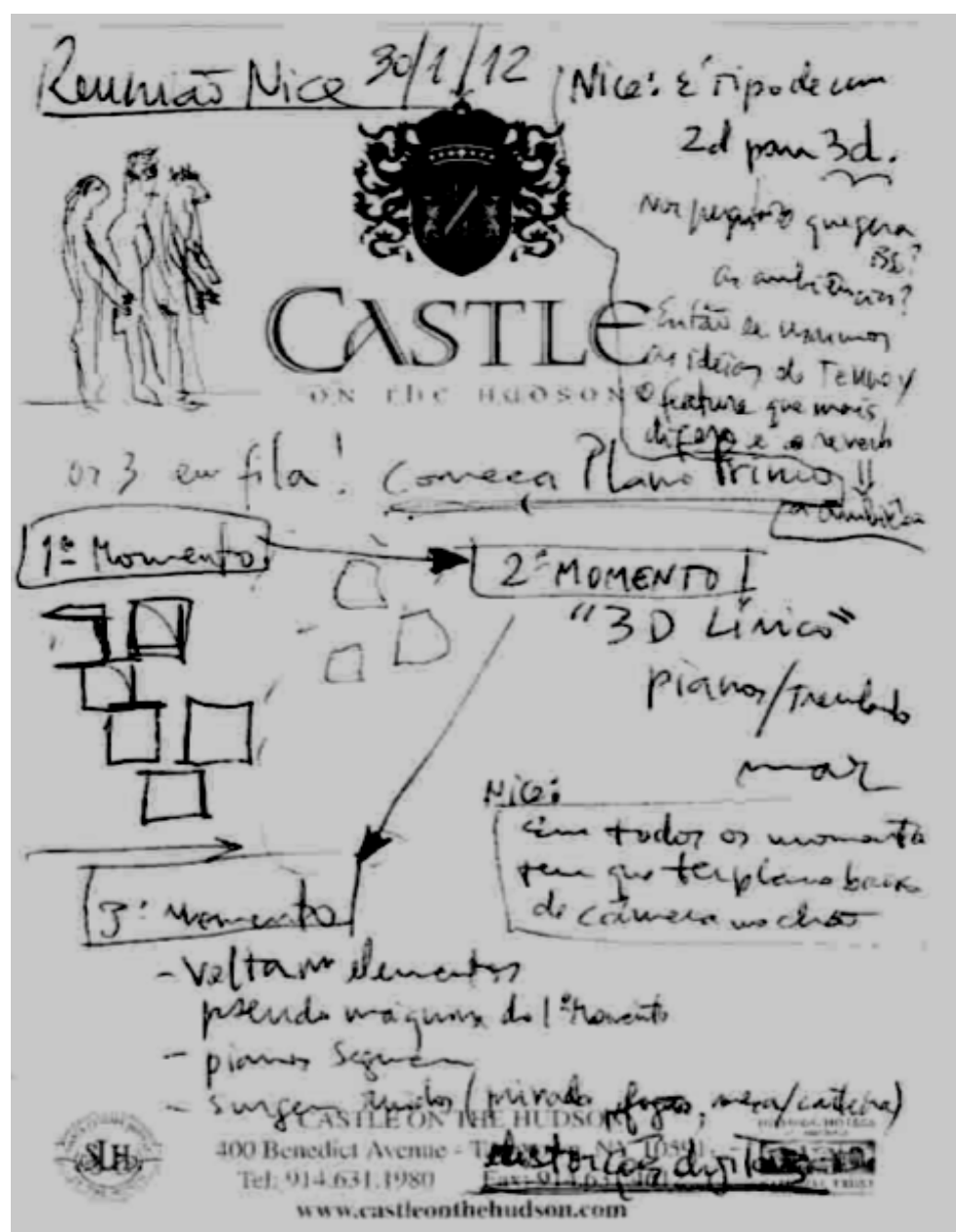


FIGURA 40 – ROTEIRO ESQUEMÁTICO DO VÍDEO-DANÇA VAGÃO



Em um primeiro momento, blocos de unidades regidos pelo contraponto em Ré menor dos instrumentos de percussão da primeira parte da composição foram ilustrados (visualização musical) por imagens de ônibus, portas abrindo e fechando e quaisquer outros movimentos de imagens que fizessem alguma referência a máquinas, inclusive imagens do cotidiano dos bailarinos, como por exemplo, o girar da roleta do tubo.

Em um segundo momento “mais lírico”, conforme Oliveira, equivalente à seção da música em que os pianos realizam os *tremulandos* e vão saindo de fase, a coreógrafa sugeriu que realizássemos um “devaneio poético”, momento em que os bailarinos deixam de ser figurantes do cotidiano e começam a dançar.

Segue o terceiro e último momento de *Vagão*, em que há uma reapresentação de trechos das seções anteriores. O contexto criado se distingue então pela coexistência entre sons “poéticos” e sons “máquina”, com a adição de ruídos e ambiências – que ocasiona a dissolução do material musical. Nesse contexto de tensão entre os diversos elementos musicais constitutivos, os sons “não-musicais” prevalecem sobre as demais sonoridades da peça.<sup>130</sup> Os bailarinos responderam a esse contraponto sonoro com maior dinâmica e diversidade de movimentos, além de explorarem outras partes do tubo. Ao final da composição, versões rítmicas e ruidosas dos motivos iniciais da peça se repetem, completando o sentido do trabalho realizado.

Com base neste roteiro, a coreógrafa criou o plano de filmagem, apresentado a seguir:

3 tomadas de cada evento: câmera fixa; *traveling* (skate) e closes.

Principais tomadas:

- I) Imagem do tubo visto da banca;
- II) Atravessando a rua (diagonal) – bailarina já lá dentro (Alessandra);
- III) Chegadas de ônibus e aberturas de rampa – leitor digital, roleta, cobrador;
- IV) Na escada de entrada, 3 bailarinos – Reinaldo na roleta;
- V) Raphael, assim que puder combina de chegar no ponto pelo ônibus;
- VI) Titubeio, entra Raphael, Alessandra e Reinaldo. Segue pra fila e cruzamento de braços;
- VII) Ida para barra;

<sup>130</sup> “*The transition from pitch to noise*” (STOCKHAUSEN, 1996, p. 89)

- VIII) *Free* (piano);
  - IX) Chão, plano baixo;
  - X) Cantos dos vidros c/ Raphael e Alessandra – “Agrárias” Reinaldo;
  - XI) Corridas dentro do tubo/Reinaldo pendurado (câmera de baixo)
  - XII) Saída, Alessandra entra no ônibus, Raphael sai pela porta e Reinaldo fica parado.
- (obs.: grande angular vai ter que se mexer!)

Observando o plano de filmagem, notamos que apenas na tomada VIII encontramos um momento livre (*free*), se referido a uma improvisação, de fato. Apesar de que durante as seções o propósito era o de manter uma criação improvisada, o direcionamento coreográfico durante as filmagens, no entanto, foi o de eleger movimentos criados e memorizados durante as improvisações dentro do estúdio para serem repetidos no vídeo-dança, como por exemplo, as filas, os cruzamentos de braços e a interação com a barra.

Essa escolha em direcionar grande parte dos movimentos corporais da filmagem refletiu em parte a necessidade de Oliveira de obter algum controle sobre o material que posteriormente seria editado e transformado em produto final.<sup>131</sup> Esta escolha, no entanto, traz à tona uma questão de natureza estética que é relevante para este trabalho – nesse contexto, há que se refletir sobre a medida para o equilíbrio entre o frescor de movimentos autenticamente espontâneos e a criação “mais cuidadosa” e “pré-determinada” da coreografia (Kloppenber, 2010, p. 188).

Para melhor visualização da relação entre música e dança, neste trabalho-pesquisa, serão apontadas algumas passagens relevantes para o sentido da composição, como um todo, por meio de imagens capturadas das cenas do vídeo-dança. Assim sendo, foram escolhidas imagens do vídeo-dança que correspondem às três seções da peça musical.

A seção A de *Plano Primo* é ouvida, pela marimba, após uma apresentação breve do entorno urbano do tubo de ônibus. Assim, “o tubo visto de fora” nos remete ao caráter repetitivo da música. A imagem introduz também o “espaço” da *performance* e contextualiza a “cena” enquanto o tema original da marimba vai se desenvolvendo.

<sup>131</sup> Essa decisão, por parte de Oliveira, foi o único momento ao longo de toda a pesquisa em que houve uma discordância entre compositor e coreógrafa.



FIGURA 41 – TUBO VISTO DE FORA COM ÔNIBUS AO FUNDO



FIGURA 42 – ALESSANDRA PASSANDO PELA ROLETA

Em seguida destaca-se uma relação de equivalência entre o timbre e a imagem:<sup>132</sup> as duplas entradas em cena de Alessandra e Reinaldo. A entrada de Alessandra coincide com a execução do tema oitava acima pelo metalofone enquanto que a entrada de Reinaldo coincide com a reapresentação do tema no quinto grau do tom, executado no grave pela kalimba.

<sup>132</sup> Analogia defendida pelos entusiastas da visualização musical do início do século XX, como por exemplo, Dalcroze, que associavam a diferença dos timbres aos diferentes sexos, masculino e feminino.

Os planos selecionados para esta seção também oferecem variação e contraste. Enquanto a chegada de Alessandra foi filmada de fora para dentro, a entrada de Reinaldo é vista de dentro para fora. Com efeito, a imagem do bailarino torna-se emoldurada por linhas escuras com a prevalência de quadrados e reflexos no vidro, ao lado do cobrador, enquanto que a imagem da bailarina é cercada por círculos e luminosidade no interior do tubo. Uma ambiguidade de sentido dilata esta experiência auditiva e visual: a tomada da câmera com foco na bailarina Alessandra gera uma percepção de que ela se situa dentro do tubo observando a chegada de Reinaldo.



FIGURA 43 – REINALDO PASSANDO PELA ROLETA

O início da parte B de *Plano Primo* corresponde à introdução do movimento coreográfico de fato. A música reflete esse momento realizando em *fade in* a entrada do *phasing* dos pianos. Adiante, as imagens se tornam mais líricas e os reflexos nas paredes do tubo vão modificando a atmosfera da peça, gerando uma relação dialógica com a música. Seguem imagens relativas à coreografia previamente selecionada: filas e jogos, jogos de braços e movimentação na barra. Estas imagens são enriquecidas, por exemplo, pela dinâmica “agregada” pelo ônibus (em “jogos de braços”) – gerando perceptivelmente um sentido de contraponto ou autonomia entre dança e música – e pela multiplicidade de formas suscitadas pela estrutura espacial do tubo, muitas vezes emoldurando e acrescentando profundidade

ao movimento dos bailarinos (“movimentação na barra” e “jogos de braços”). Nesse contexto, a relação entre os movimentos dos bailarinos e a música sofre interferências dessas estruturas – “*clangs*”, que gradualmente se desdobram entre as cenas.



FIGURA 44 – FILAS E JOGOS



FIGURA 45 – JOGOS DE BRAÇOS



FIGURA 46 – MOVIMENTAÇÃO NA BARRA

O jogo lúdico entre os bailarinos e as suas interações com a barra adicionam uma dinâmica crescente à música. Esta tensão, este clímax gerado corresponde ao desenvolvimento do *phasing*, nos pianos. Nesta passagem, os planos imagéticos se fecham sobre os corpos dos bailarinos, acrescentando drama e expressividade.



FIGURA 47 – MOVIMENTAÇÃO NA BARRA II



FIGURA 48 – REINALDO FAZ UM “LIFT” DO CORPO DE ALESSANDRA

Apesar de não ensaiadas, as “corridas” no interior do tubo foram planejadas para a filmagem. Essa movimentação refletiu o desejo de Oliveira de explorar o espaço, que, apesar de limitador, possibilitava explosões de energia e transgressão. Esse contraponto entre o corpo humano e a realidade cotidiana da máquina no espaço público gerou um paralelo, de maneira apropriada, com a seção C de *Plano Primo*, momento este em que ruídos sobressaem ritmicamente em relação a elementos de outras seções da peça.



FIGURA 49 – CORRIDAS

Em última análise, o trabalho de improvisação no estúdio foi modificado para atender a certas exigências de filmagem no tubo de ônibus. O conceito de integração proposto nesta pesquisa mostrou-se abrangente, na medida em que ele abarca não apenas a percepção de semelhanças e contrapontos nos diversos níveis e partes constitutivas do vídeo, mas também a noção de acaso, que interferiu na complexidade gerada pelas diversas maneiras de interação artística. Apesar de não detalhada, nesta fase da pesquisa, as ideias de Tenney sobre *clang* também tiveram um papel importante na descoberta dos elementos estruturais do trabalho, como um todo, facilitando, desse modo, a reflexão e o estudo desta “peça”.

E por último, as noções de improvisação e integração, concretamente pesquisadas nesta dissertação, suscitaram ainda uma reflexão sobre o papel do vídeo na documentação artística. Ao compararmos as imagens do vídeo-dança com as imagens captadas no estúdio de dança, percebemos que os planos imagéticos estão mais “fechados” no caso do primeiro. O operador de câmera frequentemente escolheu focar determinadas partes do corpo – rosto, braço, pernas e pés dos bailarinos – em detrimento das diversas conjunturas geradas durante os jogos de interação; e este modo de operação trouxe consequências para a percepção geral do trabalho. Desse modo, o operador de câmera contribuiu para o produto final e interferiu nos resultados planejados originalmente, criando novas relações entre as artes da música e da dança através do vídeo. O fato, que à princípio pareceu ser desapontador, permitiu uma reflexão mais elaborada acerca do caráter colaborativo de nosso processo criativo.

O mesmo pode ser dito a respeito da opção de Eunice Oliveira de priorizar as cenas “ensaiadas” e dirigidas por ela na filmagem de *Vagão*. Apesar de sacrificar de certa forma a espontaneidade da improvisação, acabou facilitando a escolha das imagens durante os trabalhos de edição.

Portanto, concluímos que processos integrados, em que mais de um criador colabora e interfere no produto final tende a ser um processo híbrido em matéria de escolhas e de tomadas de decisão. Como em uma estrada repleta de bifurcações, a escolha de um caminho implica necessariamente no abandono dos demais. Será que isso não reflete a condição do artista disposto a mudar para se reinventar?



## Conclusão

Esta pesquisa teve como objetivo investigar as possibilidades de integração entre as artes da música e da dança por meio de composições que impulsionassem o movimento corporal. Com o desenrolar da pesquisa várias opções para a integração foram exploradas, como por exemplo, a improvisação como ferramenta para investigação dentro do estúdio de dança.

Quanto ao conceito de integração, inicialmente existia uma concepção mais tradicional e fechada que tinha origem em Lophukov, Dalcroze e nos precursores da Dança Moderna americana, que acreditavam em uma relação de equivalência entre música e dança. Por meio da revisão aprofundada da literatura, foi possível verificar que vários coreógrafos buscaram romper esse laço de equivalência através de contrapontos entre movimento e som, como Doris Humphrey, Martha Graham, mas ainda assim respeitando certos limites.

Stephanie Jordan, por sua vez, concebe o termo como um processo de colaboração entre todos os envolvidos, como nos *Ballet Russes*. Por trás da alternância entre visualizar a música e contraponto, de se dançar “na música” ou “fora da música”, há uma busca de autonomia e, portanto, a necessidade da dança de se libertar dos padrões essencialmente musicais do balé clássico.

Nesse contexto, no trabalho coletivo de Merce Cunningham e John Cage a dança não mais depende ou está condicionada à música – ou ao tempo da música – passando a “depende apenas de si mesma” (CUNNINGHAM *apud* OBRIST, 2009, p. 22-23). Essa relação autônoma radical, em que coreógrafo e compositor interagem por meio de seus trabalhos apenas no dia da estreia, inaugura uma relação dissonante em que música e dança se “integram” aos olhos do espectador no exato instante da *performance*.

Assim sendo, um imenso campo para o desenvolvimento da dança e da música se abre. Na concepção de Cunningham a própria ideia de espetáculo é contestada quando o dançarino abole a orientação da plateia em relação à frente do palco. O papel da plateia no espetáculo, pois, seria

reinventada. Posteriormente, esses novos valores seriam desenvolvidos e expandidos por coreógrafos que sucederam Cunningham, como por exemplo os integrantes do Judson Dance Theater.

Estas ideias foram relevantes para esta pesquisa, na medida em que se buscou explorar diversos modos de aproximação entre as artes em questão, tendo por fundamentos a improvisação, o acaso e a repetição. Por meio da improvisação de movimentos em combinação com a improvisação de forma e blocos de unidade, na música, fomos encontrando uma maneira de trabalhar uma nova relação de integração entre música e dança. Algumas escolhas intuitivas se mostraram adequadas para certas associações e outras, no estúdio, foram encontradas por acaso.

Para a realização da parte musical da pesquisa, foram estudados como criar os blocos de unidades, como desenvolvê-los através de repetição e como usar as leis de percepção visual na formação de unidades entre as partes. A escolha de usar o estúdio de gravação como ferramenta composicional se mostrou acertada. Essa pesquisa musical mostrou-nos, paralelamente, caminhos para a retomada de relações mais tradicionais, como o enfoque na visualização musical, de maneira produtiva, por meio de coreógrafos como Mark Morris e Anne Teresa De Keersmaeker.

Outras descobertas foram feitas. Na interação entre os bailarinos, parece ter havido às vezes um acordo harmônico entre o som e certos movimentos usados pelos bailarinos. Esta interação se mostrou maior ou menor de acordo com a natureza mais melódica e tradicional da música em oposição aos sons mais ruidosos. Esta foi uma conclusão extraída das seções de improvisação.

Questões adicionais mais específicas foram levantadas quanto à interação entre som e movimento durante as sessões de improvisações: como pode a música influenciar o movimento de um bailarino? Como se dá esse processo de tradução dos sons no corpo? Existe alguma relação entre som e movimento de fato? Por exemplo, por que o motivo original de *Drone* gerou um movimento de giro no corpo de Alessandra? Por que no som grave do fim do tema A de *Drone* todos os bailarinos se dirigiram ao solo? E ainda, por que há maior interação entre os bailarinos em *Plano Primo*, peça que utiliza notas musicais tradicionais e técnica de contraponto? E por último, por

que durante os tremulandos de *Plano Primo*, Reinaldo, em um movimento, faz um *lift*<sup>133</sup> do corpo de Alessandra?

Nesta pesquisa, apesar de não haver um real aprofundamento nestas questões, acredita-se que existe algo intrínseco que determina essas “escolhas” de movimento. Algumas reações são coletivas e outras pessoais. Porém, a investigação dessas ideias não está no escopo desse trabalho, como um todo.

Deve-se ressaltar que, por se tratar de um processo experimental, não podemos afirmar de maneira definitiva que a música tenha sido a única responsável pelo caráter dos movimentos realizados pelos bailarinos, até porque cada bailarino percebe a música de uma maneira pessoal e cada bailarino tem o seu repertório de movimentos e “respostas” possíveis à música. Foi, portanto, de grande importância relacionar os movimentos de acordo com sua incidência.

De um modo geral a tendência primeira dos bailarinos é realizar movimentos de visualização musical principalmente quando o trecho musical ainda é fresco, novo para eles. E isso justifica inclusive a falta de interação entre os bailarinos em um primeiro momento, já que *a priori* seus corpos tendem a buscar relações com a música para posteriormente buscar relações com os outros bailarinos e o espaço, o que vem a acontecer em um segundo momento, quando já familiarizados com a música, passam a buscar relações de contraponto em relação às ocorrências sonoras e com seus colegas bailarinos. Com efeito, a repetição de movimentos como “eco”, ou complemento, como definido por Jordan, requer uma sofisticação maior por parte dos bailarinos, além da familiarização com a música. Enfim, determinadas formas de integração exigem uma resposta mais reflexiva e menos impulsiva dos corpos em relação à música, ao espaço e aos outros bailarinos.

É preciso ressaltar que a integração entre música e dança que ocorre através da improvisação se dá em dois sentidos: no sentido música – dança, em que os elementos musicais impulsionam o movimento corporal; e no sentido inverso, dança – música, em que os movimentos corporais dos

---

<sup>133</sup> Em dança esse termo é usado para todo o tipo de suspensão em um *pas-de-deux* ou *pas-de-troix*.

bailarinos servem de subsídio para improvisações no formato (forma) da música por parte do compositor.

Se na música os materiais são mais quantificáveis, e vem daí sua maior facilidade para notação ou registro, tendo em vista a sua proximidade com a matemática através da percepção de pequenas unidades rítmicas, isso a torna mais aparente e faz parte da “bagagem” do músico. Na dança, essa bagagem é essencialmente corpo-espacial e, em um segundo momento, temporal. Suas relações com o espaço, com o “peso” visual de seus movimentos, por exemplo, são mais vivenciadas, sentidas no corpo, do que compreendidas racionalmente.

Uma característica inata da arte da dança é o fato de que o *performer* está experimentando no próprio corpo os efeitos de sua *performance*. Mais do que qualquer outro artista, o bailarino vivencia em seu corpo o efeito de sua criação *in loco*. O músico improvisador compartilha dessa experiência sensório-motora e estética, porém a relação que o bailarino tem com o seu movimento é de fato “sentida na pele.” Isso pode ser demonstrado, por exemplo, quando os bailarinos se dirigirem ao chão, durante os ensaios, quando ouvem sons graves. Isso implica uma equivalência entre “peso” de movimento e som.

É através da improvisação, do gesto original, do som primeiro, do traço inicial, que encontramos a forma mais autêntica de nos expressar em arte. Antes de existir estratégia de composição, antes da prensa e do gravador, há o homem e seu corpo.

Enfim, a utilização do vídeo no processo de improvisação tornou o processo de integração mais complexo. A princípio, como ferramenta de documentação e material de análise, e posteriormente, como produto final e síntese desta pesquisa, o vídeo-dança criado no final desta pesquisa serviu à integração almejada por nós e propiciou alcançar um produto final em que música e dança se tornam de fato integrados, uma “3ª coisa”.

## REFERÊNCIAS

BAILEY, D. **Improvisation**: Its nature and practice in music. United Kingdom: Da Capo Press, 1992.

BROWN, J. M.; MINDLIN, N.; WOODFORD, C. **The vision of Modern Dance**: in the words of its creators. London: Dance books, 1998.

CAGE, J. **Silence**. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1973.

CAZNO, Y. B. **Música**: entre o audível e o visível. São Paulo: Editora Funesp, 2008.

COPLAND, A. **Como ouvir (e entender) música**. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

COX, C.; WARNER, D. **Audio culture**: readings in modern music. New York: The Continuum International Publishing Group Inc, 2009.

DOTTORI, M. **De gêneros, de macacos, e do ensino da composição musical**. In: DOTTORI, M; ILARI, B; SOUZA, R. C. **1º Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais**. *Anais...* Curitiba: Editora do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná, 2005.

ELIAS, E. A expressão gerada pelo movimento. Fotografe melhor apresenta film maker: **os segredos da exposição para filmar**. São Paulo: Editora Europa, 2012, p. 40-48, n. 4.

EISENSTEIN, S. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2002.

GIL, J. **Movimento total**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

GINGER, S; GINGER, A. **Gestalt** – uma terapia do contato. São Paulo: Summus Editorial, 1987.

GODINHO, J. C. **O corpo na aprendizagem e na representação mental da música**. In: ILARI, B. (Org). **Em busca da mente musical**: ensaios sobre os processos cognitivos em música – da percepção à produção. Curitiba: Editora UFPR, Curitiba, 2006. p. 357.

GREINER, C. **O corpo**: pistas para estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume, 2008.

GRIFFITHS, P. **A música moderna**: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HEGARTY, P. **Noise/music**: a history. New York: The Continuum International Publishing Group, 2007.

HUMPHREY, Doris. **The art of making dances**. Princeton: Princeton Book, 1987.

JORDAN, S. **Moving music**: dialogues with music in twentieth-century ballet. London: Dance Books, 2000.

JORDAN, S. Ted Shawn's music visualizations. **Dance Chronicle**, v. 7, n. 1. 1984.

KANDINSKY, W. **Concerning the spiritual in art**. London: Tate Publishing, 2006.

KATZ, H. **O coreógrafo como DJ**. In: SOTER, S; PEREIRA, R. (Orgs). **Lições de Dança**. Rio de Janeiro: Cidade Editora, 1998. p. 11-12. v. 1.

KAYE, M. D. Doris Humphrey at Green Mansions, 1947. **Dance Chronicle**, v. 18, n. 3, 1995.

KLOPPENBERG, A. Improvisation in process: "post-control" choreography. **Dance Chronicle**, v. 33, n. 2, 2010.

KOSTKA, S. **Materials and techniques of twentieth century music**. New Jersey: Ed. Prentice Hall, 1999.

LEPUKHOV, F. **Writings on ballet and music**. London: The University of Wisconsin Press, 2002.

LANGER, S. **Sentimento e forma**: uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.  
MENDES, M. G. *A dança*. São Paulo: Ática, 1987.

MILLER, L. E. Henry Cowell and Modern Dance: the genesis of elastic form. **American Music**, v. 20, n. 1, 2002.

MOSS, L. Toward a new theater. **Perspectives of New Music**, v. 8, n. 1, 1969.

MUMAW, B.; SHERMAN, J. Ted Shawn, teacher and choreographer. **Dance Chronicle**, v. 4, n. 2, 1981.

NESTROVSKI, A.; BOGÉA, I. O Gesto Essencial. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 ago 2000. Caderno mais, p. 6.

NETTLE, B. Thoughts on improvisation: a comparative approach. **The Musical Quarterly**, v. 60, n. 1, 1974

NOISETTE, P. **Talk about contemporary dance**. Paris: Editions Flammarion, 2011.

OBRIST, H. U. **Entrevistas v.1**. Rio de Janeiro: Editoras de Livros Cobogó, 2009.

REICH, S. **Writings on music**. New York: Oxford University Press, 2002.

RENGEL, L. **Fundamentos para análise do movimento expressivo**. In: MOMMENSOHN, M.; PETRELLA, P. (Orgs). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006. p. 121-130.

MALNIG, J; EILBER, J; JOWITT, D; MORRIS, G; ALTSHULER, B; FRIEDMAN, S. Clytemnestra and the dance dramas of Martha Graham: revising the classics. **Dance Chronicle**, v. 28, n. 2, 2005.

MOMMENSOHN, M; PETRELLA, P. **Reflexões sobre Laban, O mestre do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 2006.

REASON, M. **Documentation, disappearance and the representation of live performance**. New York: Palgrave Macmillan, 2006.

REYNOLDS, N; McCORMICK, M. **No fixed points**: dance in the twentieth century. New Haven and London: Yale University Press, 2003.

ROSS, A. **The rest is noise**: listening to the twentieth century. New York: Picador, 2007.

ROSEN, C. **Arnold Schoenberg**. Chicago & London: University of Chicago Press, 1996.

SAWYER, K. **Group Creativity**: music, theater, collaboration. Mahwah, New Jersey: Lawrence Earlbaum Associates, 2003.

SHERMAN, J. Ruth St. Denis: the lost ballet. **Dance Chronicle**, v. 20, n. 1, 1997.

SIMMS, B. R. **Music of the twentieth century**: style and structure. 2. ed. New York, NY: Schirmer Books, 1996.

SLOBODA, J. **A mente musical**: a psicologia cognitiva da música. Londrina: Editora da Universidade Estadual de Londrina, 2010.

STEINBERG, C. **The dance anthology**. New York: New American Library, 1980.

STOCKHAUSEN, K. Electroacoustic performance practice. **Perspectives of New Music**, v. 34, n. 1, 1996.

TECK, K. **Making music for modern dance**: collaboration in the formative years of a new American art. New York: Oxford University Press, 2011.

TENNEY, J. **Meta-Hodos**: a phenomenology of 20<sup>th</sup> century musical materials and an approach to the study of form. Lebanon: Frog Peak Music, 2000.

VARÈSE, E.; WEN-CHUNG, C. The liberation of sound. **Perspectives of New Music**, v. 5, n. 1, 1966.

VERGINE, L. **Body art and performance**. Milão: Skira Editore, 2007.

### DOCUMENTOS CONSULTADOS

FERREIRA, A. B. H. **Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1969.

FONSECA, F. V. P. **Dictionnaire Français Portugais**. Paris: Librairie Larousse, 1957.

POLITO, A. G. **Michaelis**: minidicionário italiano. São Paulo: Melhoramentos, 2004.

SADIE, S. **Dicionário Grove de música**: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ROGET, P. M. **Thesaurus of English words and phrases**. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1953.

### PROGRAMAS DE ESPETÁCULO DE DANÇA CONSULTADOS

DE KEERSMAEKER, A. T. **En attendant**. Viena, 2010. Programa.

LAURIN G.; REICH, S. **La vie qui bat**. Montreal, 2011. Programa.

### PARTITURA

REICH, S. **Piano phase**. UE 16156 universal edition, 1967. 1 partitura (4 p.), Piano.



## **DVDS CONSULTADOS**

CAGE Cunningham. Direção de Elliot Caplan. New York: Cunningham Dance Foundation, 1991. 1 DVD (95 min), color.

POINTS in Space. Direção de Elliot Caplan; Merce Cunningham. London: BBC television, 1986. 1 DVD (55 min), color.

TRISHA Brown: early years 1966-1979 volume 1. Direção de Trisha Brown. São Paulo: Magnus Opus, 2010. 1 DVD (93 min), color e PB.

YO-YO MA inspired by Bach: cello suites No. 3 & 4, Falling down stairs. Direção de Barbara Willis Sweete. Toronto: Rhombus Media; Sony Music, 1998. 1 DVD (111 min), color.

## **VÍDEOS CONSULTADOS *ON LINE***

FASE, four movements to the music of Steve Reich. Direção de Thierry de Mey. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=UxXiHD4LmiE>>. Acesso em 3/5/2010.

BRIAN Eno talks about Moment Of Surrender. Direção desconhecida. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=8mYx0dt9iKE>>. Acesso em 15/3/2012.

## ***E-MAIL* (COMUNICAÇÃO PESSOAL)**

KUSTER, R. Tradução. [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: <[barcellospepe@gmail.com](mailto:barcellospepe@gmail.com)>, em: 27/3/2012.

LANGE, A. Mais musicas. [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: <[barcellospepe@gmail.com](mailto:barcellospepe@gmail.com)>, em: 7/5/2011.

## **DOCUMENTO CONSULTADO *ON LINE***

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL ARTES VISUAIS. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=5370](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5370)>. Acesso em 23/9/2011.